



W. W. Goodwin
Nov. 1858.

Sophokleïsche Studien

von

Theodor Kock.

Erstes Heft.

Ueber den Aristotelischen Begriff der Katharsis in der Tragödie und die Anwendung desselben auf den König Oedipus.

Elbing, 1853.
Gedruckt bei A. Rahnke.

Ueber den aristotelischen Begriff der Katharsis in der Tragödie und die Anwendung desselben auf den König Oedipus.

Von **Theodor Kock**.

Ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χὠ θεὸς ξυνάπτεται.
Aesch. Pers. 742.

Als Lessing es unternahm, die verworrenen und unberechtigten Ansichten seiner Zeit über die Poësie überhaupt und über das Drama in's Besondere, die willkürlichen Regeln, welche französische Dichter und Kunstrichter über die Tragödie in unzeitiger Anwendung missverstandener Bestimmungen aufgestellt und befolgt hatten, zu widerlegen und in ihrer Unhaltbarkeit nachzuweisen: sah er sich genöthigt, wiederholt auf die untrügliche Quelle aller gediegenen Urtheile über das Drama, aus der auch er seine Ansichten geschöpft hatte, hinzuweisen, auf die aristotelische Poëtik.[1])

Wie grossen Einfluss Lessing's Ansichten auf die Entwickelung der dramatischen Poësie in Deutschland gehabt haben, ist nicht unsere Absicht zu erörtern. Genug, durch die ausgezeichneten tragischen Werke unserer genialsten Dichter sind seit langer Zeit nicht blos die früheren mittelmässigen Schöpfungen sowohl deutscher als ausländischer Schriftsteller bei uns überflüssig geworden, obwohl sie auf unserer Bühne noch immer ihr Wesen treiben; sondern es hat sich auch unser Geschmack und unser Urtheil durch jene herrlichen Dichtungen so sehr gereinigt und geläutert, dass es für unser Zeitalter Vielen unnöthig erscheint, bei der Beurtheilung einer modernen Tragödie auf die Worte des alten Philosophen zurückzugehen.

Aber für die ästhetische Würdigung einer antiken Tragödie, sollte man meinen, müsste auch jetzt noch die Forderung gestellt werden, die Lehren des Aristoteles zu

---

[1]) Vergl. Hamb. Dramat. (Leipziger Ausgabe 1841) I. S. 207 f. 212 ff. 274 ff., vorzüglich aber II. S. 121 — 146. 156 f. 200 ff. Ueber den Werth der aristotelischen Poëtik spricht er beherzigenswerthe Worte II. S. 268 ff.

Rathe zu ziehen. Wenigstens sind, seit man angefangen hat, auch griechische Tragödien zum Gegenstande ästhetischer Betrachtung zu machen, über die meisten derselben so verschiedene Urtheile gefällt; es haben sich selbst über die bedeutendsten (und als diese dürfen wir wohl ohne Scheu die sophokleïschen hinstellen) so ganz entgegengesetzte Ansichten geltend zu machen versucht, dass die Verwirrung, welche bei der Abschätzung des Werthes oder Unwerthes, bei der Bestimmung des Zweckes und der Absicht der antiken Tragödie eingerissen ist, jener nicht ganz unähnlich erscheint, welche Lessing zu bekämpfen hatte. Und da ist denn doch wohl Aristoteles der Mann, der uns über solche Fragen am gründlichsten belehren kann. Denn wie sonderbare und geringschätzige Urtheile über ihn in neuerer Zeit auch laut geworden sind[2]): wir wissen in der That nicht, wessen Auctorität in diesen Dingen der aristotelischen auch nur gleichzusetzen wäre. Jener mit fast übermenschlichen Kräften begabte Denker, dessen Alles durchdringenden Scharfsinn die grössten Männer aller Zeiten bereitwillig anerkannt und bewundert haben; dessen vielseitige Thätigkeit alle Gebiete des menschlichen Wissens so erschöpfend durchdrungen hat; der an Gelehrsamkeit und Schärfe der Speculation die erhabensten Geister der vorhergehenden, wie der späteren Jahrhunderte weit überragt: dieser Mann sollte über die Kunst seiner Zeit kein Urtheil gehabt, er sollte einen Zweig derselben verkehrt aufgefasst haben? Er, der am Schlusspunkte einer überreichen Zeit, mitten in der seltensten Fülle von Kunstschöpfungen aller Art, ausgerüstet mit einer unendlichen Menge der tiefsten Erfahrungen es unternahm, die tragische Kunst seiner Nation, die ihm noch ganz und unverstümmelt zur Betrachtung vorlag, nach ihrem Wesen zu bestimmen und die bereits untergegangene in ihrem Zweck und in ihren Motiven seinem Volke zum Bewusstsein zu bringen: er sollte den Begriff der antiken Tragödie minder scharf erfasst haben, als einige moderne Schriftsteller, die ohne jene umfassenden Erfahrungen, ohne seine unendlichen Kenntnisse in allen Kreisen des Wissens, ohne seine unübertroffene Denkkraft heute nur wenige Bruchstücke eines herrlichen Baues zur Unterlage ihrer Beurtheilung machen können? Wahrlich, schon die natürliche Scheu vor jenem Riesen, der, wie ein Leuchtthurm an den Grenzen des Alterthums und der neuen Zeit, beide Gebiete mit dem Lichte seines Geistes überstrahlt und erhellt, hätte das Urtheil vorsichtiger machen, zu einer gründlicheren Erwägung seiner Lehren ermahnen sollen. Wie richtig die aristotelischen Bestimmungen über Wesen und Zweck der antiken Tragödie sind, wird sich aus dem weiteren Verlaufe dieser Abhandlung unmittelbar ergeben; vorläufig wollen wir uns begnügen, mit Lessing[3]) unsere Ueberzeugung dahin auszu-

---

[2]) Vgl. Schirach, Super Oedipo Sophoclis adjectis nonnullis de veterum tragoediis observationibus. Helmstadii 1769. S. VII. Schlegel's Vorlesungen üb. dramat. Kunst u. Literatur Bd. I. S. 109 ff. Bd. II. S. 18 — 114. (Dageg. Hamb. Dramaturg. an den ang. St. u. Solger's Nachgelassene Schriften u. Briefwechsel Bd. II. S. 545 ff.) O. F. Gruppe, Ariadne S. 174, 257 u. 259.

[3]) Hamburger Dramaturgie II. (Werke nach der Leipziger Ausgabe Bd. 8.), S. 268.

sprechen, dass wir die aristotelische Poëtik in ihren wesentlichen Theilen, und wo sie nicht durch Zusätze oder Abkürzungen von fremder Hand entstellt ist, „für ein ebenso unfehlbares Werk“ halten, „als die Elemente des Euklid nur immer sind“, und dass „ihre Grundsätze ebenso wahr und gewiss, nur freilich nicht so fasslich sind, als Alles, was diese enthalten.“

Es erscheint als nothwendig, die Hauptstelle des Aristoteles über den Zweck und die Bestimmung der Tragödie, so oft sie auch sonst schon erwähnt, abgeschrieben, übersetzt und besprochen ist, nochmals hieherzusetzen, und zwar in der Ursprache. Sie lautet (Poëtic. 6, 2): *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστῳ*[4]) *τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων, καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* Die Anfangsworte sind klar und verständlich, so dass es genügt, sie in einer umschreibenden und ihren Sinn ausführlicher wiedergebenden Uebersetzung auszudrücken: „Es ist also die Tragödie die Nachahmung einer würdigen[5]) und vollständig in sich abgeschlossenen[6]) Handlung[7]), die eine gewisse, durch die Gesetze der Kunst näher zu bestimmende Ausdehnung hat[8]), in anmuthiger, poëtischer Sprache[9]), so dass die einzelnen Darstellungsweisen in den einzelnen Theilen von einander abgesondert angewendet

---

[4]) *ἑκάστου* Ritter im Text und im Commentar, gegen §. 3: *τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἴδεσι.*

[5]) *σπουδαίας* einer ernsten, d. h. einer solchen, die sittliche Natur und Würde hat, und die es verdient, dass die fingirten Personen um ihretwillen mit einander in Conflict gerathen.

[6]) *τελείας.* Vergl. Poëtic. 7, 2 und 3, wo die *πρᾶξις τελεία* erklärt wird als eine solche, welche Anfang, Mitte und Ende hat. „Anfang aber ist das, was nicht nothwendig auf ein Anderes folgt, auf welches aber nothwendig ein Anderes folgen muss; Ende das, was einem Andern folgen muss, selbst aber das Letzte ist, so dass weiter nichts folgen kann; Mitte aber, was einem Anderen nothwendig folgt und worauf auch noch ein Anderes folgen muss.“

[7]) *πρᾶξις* die Handlung als Complex aller einzelnen darin vorkommenden Ereignisse (*πράγματα*), daher auch *σύνθεσις* oder *σύστασις πραγμάτων* genannt. — Die Handlung ist die Hauptsache in der Tragödie; vergl. c. 6, 9 u. 10, wo behauptet wird, die Handlung sei weit nothwendiger, als die Zeichnung der Charaktere (*ἤθη*) der handelnden Personen. — 6, 11: „Ohne Handlung ist keine Tragödie möglich, ohne Charakterschilderung aber wohl.“ Die Handlung braucht natürlich keine wirklich geschehene zu sein; sie muss aber nach den Grundsätzen der Wahrscheinlichkeit ersonnen sein und danach auch ihre einzelnen Theile zusammenhängen (vergl. c. 8, 4. 9, 1).

[8]) So genauer c. 7, 2: *ἐχούσης τι μέγεθος.* Unter *μέγεθος* haben Viele die Grossartigkeit, Erhabenheit der Handlung verstehen wollen. Mit Unrecht. Jener Begriff liegt schon in *σπουδαίας*; und dass hier unter der Grösse die Ausdehnung in der Zeit verstanden werden müsse, zeigt unwiderleglich c. 7, 4 ff.

[9]) *ἡδυσμένῳ λόγῳ* erklärt der Philosoph selbst im §. 3: *λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος* (oder *μέτρον* nach Hermann), woselbst die Erklärer zu vergleichen sind.

werden[10]), durch handelnde Personen und nicht auf dem Wege der Erzählung"[11]) u. s. w. Bis hieher lässt sich trotz mannigfacher, für unsern Zweck unerheblicher Differenzen in der Erklärung einzelner Worte und Begriffe eine ziemlich allgemein anerkannte Uebersetzung geben; die folgenden Worte des Textes aber sind den verschiedensten Deutungen ausgesetzt gewesen. Der Hauptbegriff, von dessen Auffassung auch die der ganzen Stelle, das Verständniss der aristotelischen Definition von der Tragödie wesentlich abhängt, ist der der *κάθαρσις*, über dessen Bedeutung wir uns nunmehr vor allem Andern in's Klare setzen müssen.

O. Müller hat bereits angemerkt[12]), dass das Wort *κάθαρσις* in den Culten verschiedener Gottheiten ein Kunstausdruck gewesen ist für eine besondere Art gottesdienstlicher Handlungen. Den Namen *καθάρσιος* führt vor allen andern Göttern Apollon; neben ihm Zeus, Hermes, Athena, und was uns hier vorzüglich angeht, auch Dionysos[13]). In dem Cult des Apollon ist es hauptsächlich der Mord, daneben andere schwere Verbrechen, welche, wider den Lauf der Natur verstossend, durch Versöhnung der beleidigten Gottheiten, der unterirdischen, getilgt werden müssen. Der Thäter selbst wird unter Beihülfe des Gottes, der Pest und Seuche vertreibt, die Ungethüme der Natur vernichtet und überall die Ordnung der Welt aufrecht erhält und wiederherstellt, durch eigenthümliche Gebräuche gereinigt, nach deren Vollziehung er in die menschliche Gesellschaft, deren Genuss er durch seine Handlung verwirkt hat, zurückkehren darf. Diese Reinigung des Verbrechers heisst *κάθαρσις*, und insofern sie unter dem Schutz und der Auctorität Apollons, gleichsam durch ihn, vollzogen wird, heisst er selbst der Reiniger[14]). In dem Culte des Dionysos hat die *κάθαρσις* diese Bedeutung der Reinigung vom Morde nicht; sie besteht in gewissen feierlichen Cärimonien, die dazu bestimmt sind, von der Wuth der Bakcheia, von der durch den Weingott veranlassten Raserei zu befreien[15]).

---

[10]) Dieser Ausdruck (*χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις*) bezieht sich auf das Ende des ersten Kapitels (§. 10), wo die Bemerkung steht, dass die Dithyramben sich des Numerus (des Tanzes, *ῥυθμός*, vergl. Herm.), der melischen Composition, d. h. des Gesanges und des Metrums zugleich bedienen. In der Tragödie sind aber diese einzelnen Formen oder Darstellungsweisen (*εἴδη*) von einander getrennt (*χωρίς*), indem, wie Aristoteles selbst (6, 3) sagt, einige Theile (*μόρια*) der Tragödie sich mit dem Metrum allein begnügen, während bei anderen auch noch Gesang und Tanz, oder wenigstens Gesticulation hinzukommt. — So die Erklärung Ritter's, der wir uns anschliessen.

[11]) Dies bildet den Unterschied der Tragödie vom Epos. Mit Recht bemerkt Ritter, dass Aristoteles wohlbedächtig *δι' ἀπαγγελίας* und nicht *ἀπαγγελλόντων* gesagt habe; denn *ἀπαγγέλλοντες* kommen als *ἄγγελοι* und *ἐξάγγελοι* in der Tragödie vor; diese aber erscheinen einerseits wieder als *δρῶντες*, und andrerseits werden sie nur zu gewissen Zwecken in einzelnen Theilen der Dichtung gebraucht, nicht aber zur Darstellung oder Erzählung der ganzen Handlung.

[12]) Eumeniden, S. 191 f.

[13]) O Müller Eumenid. S. 146 ff.

[14]) Vergl. Aesch. Eumenid. v. 63 und dazu Müller a. a. O. S. 147.

[15]) O. Müller a. a. O. S. 148.

Es entsteht die Frage, ob der Philosoph in seiner Erklärung vom Begriffe der Tragödie an die eben angeführte Bedeutung des Wortes *κάθαρσις* gedacht, ob er es gerade mit Rücksicht auf jene Bedeutung angewandt habe. Da die Tragödie auch zu dem Culte des Dionysos gehört, wie sie ja aus ihm erwachsen ist, so wird sich schon deswegen die Antwort mehr zur Bejahung neigen. Zwar ist es nicht wahrscheinlich, dass schon die alten Chorlieder zur Ehre des Dionysos, aus denen 'die Entstehung des Drama's abgeleitet wird, und in denen die Leiden des Gottes geschildert wurden, in dem späteren, bald näher zu entwickelnden Sinne der *κάθαρσις* der Tragödie eine kathartische Wirkung gehabt haben, indem durch sie „das von Mitgefühl und Furcht zerrissene Gemüth von dem Uebermasse dieser Affekte befreit und zur Beruhigung geführt“ worden sei[16]): denn von einem solchen Zwecke oder Erfolge der alten an den Festen des Dionysos gesungenen Lieder wird nirgends erzählt; vielmehr trägt diese Ansicht, aus der Stelle des Aristoteles und der dort gebrauchten Bedeutung des Wortes hervorgegangen, spätere Fortbildung in die ersten Anfänge hinüber. Aber das erscheint andrerseits zweifellos, dass sich im Verlaufe der Zeiten, durch die immer höhere Steigerung der Kunstmässigkeit der Tragödie in dieser Dichtungsgattung ein Moment ausgebildet hat, das der oben erwähnten gottesdienstlichen Reinigung ganz ähnlich ist, und dass Aristoteles diesen von einer besondern Seite des Cultus entlehnten Begriff in seiner Definition der Tragödie mit Absicht und in einer zwar übertragenen, aber dem ursprünglichen Sinne des Kunstausdruckes nicht gar fern liegenden Bedeutung angewandt hat. Die Aufregung, welche ein tragisches Gedicht hervorbringt, dieser Sturm, der sich des Herzens bemächtigt bei dem Anblicke grossartiger, beklagenswerther Thaten und Leiden, bei der lebendigen und die Energie der Wirklichkeit so viel als möglich anstrebenden Darstellung von Handlungen, die jeden Menschen als solchen im höchsten Grade erregen, dieses Durcheinanderwogen von Gefühlen des Mitleids, der Furcht, des Hasses, der Liebe — hat es nicht einige Aehnlichkeit mit dem Seelenzustande dessen, der durch unnatürliche, den ewigen Gesetzen der Sittlichkeit widersprechende Thaten sein eigenes Herz zum Empörer gemacht hat? Die Veranlassung der Aufregung ist freilich in beiden Fällen eine durchaus verschiedene: hier entspringt die Erschütterung aus der grauenvollen, traurigen That selbst, dort nur aus dem Anschauen; aber die Natur, das Wesen dieser Erschütterung, ihre Wirkung bleibt dieselbe, mag ihre Stärke auch sehr ungleich sein. Und wie nun der Verbrecher, der Mörder einer Reinigung bedarf, um seine verlorene Gemüthsruhe wiederzuerlangen, um friedlich und sicher vor den Erinyen des eigenen Busens wieder unter den Menschen wohnen zu können: so bedarf auch der Zuschauer der Tragödie einer Reinigung der Seele, einer Beschwichtigung des Sturmes, welchen der Anblick gewaltiger Leiden in ihm erregt hat. Ja, auch bei der Ausdehnung unserer Vergleichung auf

---

[16]) O. Müller a. a. O. S. 191. 192.

die Katharsis im Kulte des Dionysos ergiebt sich eine auffallende Aehnlichkeit zwischen denen, die, von bakchischer Raserei ergriffen, ihre Besinnung, die Harmonie ihres Geistes eingebüsst, und denen, welche durch den Anblick ergreifender Ereignisse das Gleichgewicht der Gemüthsruhe verloren haben. Bei Beiden sind die düstern Seelenkräfte Herrinnen geworden über das bessere Selbst des Menschen; die Aufregung hat die Kraft des Nachdenkens, des Verstandes für Augenblicke zerstört oder verdunkelt; die verlorene Gleichmässigkeit muss wiederhergestellt, die Seele von dem Taumel, der sie ergriffen, wieder gereinigt werden.

Aber in allen Fällen ist die Katharsis mehr, als die blosse Herstellung des früheren Zustandes. Der gereinigte Verbrecher ist heilig und unantastbar geworden, er steht unter dem Schutze der Götter. Durch die inneren Qualen, welche aus der Saat des Verbrechens aufspriessen, durch die Reue über den begangenen Fehltritt ist seine Seele geläutert und für die Zukunft gekräftigt; die von ihm verletzten Gesetze der Natur und der Sittlichkeit haben sich seinem gebeugten und gedemüthigten Herzen um so tiefer und eindringlicher eingeprägt. Auch bei dem vom bakchischen Taumel Ergriffenen hatte die Katharsis nach der Meinung der Alten eine solche Wirkung. Nach der überschwänglichen Aufregung zieht eine ruhige Milde in das Herz des Gereinigten; und wie nach einem heftigen Ungewitter Windstille und Heiterkeit des Himmels um so freundlicher und beruhigender auf die Sinne des Empfänglichen wirken, so ist auch die Stille der Seele und die Beschwichtigung des Herzens, welche den von der Wuth des Dionysos Ergriffenen nach der Befreiung aus dieser Erregung beschleicht, um so wohlthuender und erquickender.

Nach dem Gesagten wird es vorläufig erlaubt sein, auch in der aristotelischen Definition den Ausdruck Katharsis durch unser deutsches Wort „Reinigung“ wiederzugeben. Somit wäre denn die Tragödie nach Aristoteles eine Darstellung, welche eine Reinigung vollbringt, eine Reinigung von Leidenschaften, oder vielmehr, um gleich das genauere Wort zu setzen, von Affecten, nämlich von Furcht und Mitleid und ähnlichen Erregungen. Und zwar wird diese Reinigung vollbracht durch diese Affecte, durch Furcht und Mitleid selbst. Denn wenn man sich streng an die Worte des Philosophen hält, so wird man den letzten Theil seiner Erklärung unmöglich anders übersetzen können, als: (die Tragödie ist eine Darstellung) „welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung von derartigen Affecten vollzieht.“ Dieser Satz ist es, der die verschiedensten Erklärungen erfahren, die vielfachsten Streitigkeiten veranlasst hat. Jedoch ist er von Lessing[17]) in den meisten Beziehungen so vortrefflich behandelt worden, dass jetzt nur noch eine genauere Entwickelung des darin enthaltenen Gedankens nothwendig erscheint; und diese soll hiemit im Folgenden versucht werden. Es treten uns aber dabei drei

---

[17]) In des zweiten Theiles der Hamburg. Dramaturgie 74. bis 78. Stück.

Fragen entgegen, von deren Beantwortung nicht blos die Erklärung unserer Stelle, sondern auch die Art der Auffassung der antiken Tragödie überhaupt wesentlich abhängt. Erstens: Was ist das Mitleid und die Furcht in der Tragödie? Zweitens: Was ist unter der Reinigung derartiger Affecte zu verstehen? Drittens: Wie vollbringt die Tragödie diese Reinigung?

Die erste Frage, was das tragische Mitleid, was die tragische Furcht sei, hat Lessing[18]) bereits erschöpfend entwickelt. Nachdem er zuerst die frühere Uebersetzung des Wortes φόβος durch „Schrecken" als unpassend zurückgewiesen, zeigt er, dass die tragische „Furcht" durchaus nicht die Furcht sei, „welche das bevorstehende Uebel eines Andern für diesen Andern in uns erweckt", sondern vielmehr jene, „welche aus unserer Aehnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt. Es ist die Furcht, dass die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, auch uns selbst treffen können." Ganz übereinstimmend sagt auch Aristoteles in der Rhetorik[19]): „Die Furcht ist eine Betrübniss oder eine heftige Gemüthserregung, hervorgehend aus der Vorstellung eines zukünftigen verderblichen oder betrübenden Uebels (denn es werden nicht alle Uebel gefürchtet, — sondern nur die, welche grosse Betrübniss oder Verderben herbeizuführen vermögen), und zwar wenn dies nicht fern, sondern ganz nahe scheint." Und das Mitleid ist nach einer andern Stelle desselben Werkes[20]) „eine Betrübniss darüber, wenn ein verderbliches und betrübendes Uebel einen Menschen erreicht, der es nicht verdient, ein Uebel, das man auch für sich selbst oder einen seiner Angehörigen befürchten könnte, und zwar, wenn es nahe scheint." Aus den letzten Worten in beiden Definitionen erhellt, dass Mitleid und Furcht hauptsächlich in die Tragödie gehören: denn beide sind Empfindungen, veranlasst von einem Uebel, „das nahe scheint." Auch in anderen Gedichten kann wohl Furcht und Mitleid erweckt werden; in keinem aber werden die Uebel, wodurch sie erweckt werden, so lebendig, so leibhaftig in ihrem Annahen, wie in ihrer wirklichen Erscheinung vor die Seele treten, in keinem werden sie in dem Grade nahe erscheinen, wie im Drama, wo man sie gleichsam mit den eigenen Sinnen wahrnehmen kann.

Worin besteht nun aber die Reinigung derartiger Affekte? Sollen sie gereinigt werden, so müssen sie vorher schon vorhanden sein. Furcht und Mitleid müssen durch die Tragödie selbst erweckt werden, wenn sie im Verlauf derselben geläutert werden sol-

---

18) A. a. O., II. S. 125 — 139.

19) Rhetoric. II., 5: ἔστω δὴ φόβος λύπη τις ἢ (Andere καὶ) ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ ἢ λυπηροῦ (οὐ γὰρ πάντα τὰ κακὰ φοβοῦνται, — ἀλλ' ὅσα λύπας μεγάλας καὶ φθορὰς δύναται), καὶ ταῦτ' ἐὰν μὴ πόῤῥω, ἀλλὰ σύνεγγυς φαίνηται ὥστε μέλλειν.

20) C. 8 Anf.: ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ καὶ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκήσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινα, καὶ τοῦτο, ὅταν πλησίον φαίνηται.

len.[21]) Wie kann aber überhaupt ein Affect gereinigt werden? — Der Affect ist eine vorübergehende, durch äusserliche Veranlassung hervorgerufene Empfindung, deren Inhalt zugleich gedacht wird: er enstelit und vergeht, wie die Ursache, die ihn hervorruft. Ist also vielleicht unter seiner Reinigung die Wirkung zu verstehen, dass er, wie er für den Augenblick erweckt wurde, im Augenblick auch wieder verschwindet, ohne dass eine Spur von ihm zurückbliebe? Unmöglich. Das wäre ein höchst sonderbares und unnützes Bemühen, eine Wirkung hervorzurufen, die ohne allen Erfolg bleibt; der Eindruck der Tragödie wäre dann nur ein kurzes, augenblickliches Auflodern des Gefühls, das eben so schnell wieder verlöschte, um sich wieder einmal zu entzünden, aber ohne allen weitern, nachhaltigen Zweck. Oder soll die Reinigung der Affecte die vollständige Vernichtung derselben sein, so dass die tragische Poësie danach etwa die Absicht hätte, uns von Mitleid und Furcht, als von zu weichlichen und unwürdigen Empfindungen, für immer zu befreien? Auch dies ist unmöglich. Die Tragödie würde dann sich selbst vernichten; denn wir könnten dann, wenn sie ihren Zweck wirklich erreichte, nur eine geniessen, da ja nach dieser jene Affecte in uns nicht mehr erweckt werden könnten. Der Sinn des Aristoteles muss also ein anderer sein. Der Affect, als eine durch äusserliche Veranlassung hervorgerufene, heftige Aufregung des Geistes, hat einerseits immer etwas Gewaltsames, die Ruhe des Geistes Vernichtendes, also Unlogisches. Er versetzt die Seele durch eine plötzliche Aufwallung aus ihrem Gleichgewicht in eine Unsicherheit, durch welche sie ihre Fassung, die Kraft der Ueberlegung verliert; in einen eigenthümlichen Taumel, in ein Schwanken, das, wenn es in der ersten Heftigkeit fortdauerte, nur verderblich sein könnte. Aber andrerseits wird die Seele durch eine solche Erschütterung, wenn der Affekt ein edler ist, in höherem Grade empfänglich gemacht für Wahrheit und Schönheit, für Tugend und Recht; die so gewaltig aufgeregten Gefühle erhöhen die Kraft, die Willensmacht des Geistes, wenn sie von einer sichern, kunstgeübten Hand auf den rechten Weg geleitet werden. Wer es also versteht, durch kunstreiche Darstellung von aufregenden, rührenden, fortreissenden Ereignissen die edlen Gefühle, die in dem Busen jedes Menschen schlummern, aufzuwecken, das Herz, das durch die Ein-

[21]) Die falschen Behauptungen Corneille's hat bereits Lessing (Hamburg. Dramat. II., S. 129 ff.) genügend widerlegt. Auch Ritter in seinem Commentar zu der betreffenden Stelle der Poëtik scheint das Rechte nicht zu treffen, da er vorzüglich dem *τοιούτων*, das doch offenbar auf die Qualität der *παθήματα* geht, eine Erklärung giebt, die von der Quantität, von der Stärke der Empfindung entlehnt ist („miserationis metusque affectiones ita vehementes, ut in numero *παθημάτων* reponendae sint"). Von dem *τοιούτων* später. — Das Wort *πάθημα* wird seit Lessing von Vielen falsch durch „Leidenschaft" übersetzt. Ritter macht sogar den sonderbaren Unterschied, dass *πάθημα* Leidenschaft, *πάθος* quamcunque animi affectionem (also einen Affect) bezeichne. *πάθος* ist aber vielmehr das Leiden im objectiven Sinne, *πάθημα* eine Empfindung, und zwar in dem Sinne des Aristoteles geradezu ein Affect, wenn wir nämlich genau sprechen wollen. Vergl. Rosenkranz, Psychologie S. 331 — 333

drücke des gewöhnlichen Lebens abgestumpft und unempfänglich geworden ist, wieder empfänglich zu machen für das Edle, Erhabene; wer es dann versteht, die Macht, die er über den Geist gewonnen hat, weiter zu benutzen, das Gewaltsame und Zufällige, das stets in einer plötzlichen Gemüthsaufregung liegt, auszuscheiden, die zu starke Anspannung wieder zu mässigen: der wird durch ein solches Verfahren nicht blos das ursprüngliche Gleichgewicht der Seele wiederherstellen, sondern er wird ihr eine Harmonie mittheilen, die sie nie gekannt hat. Und jene Erweckung der schlummernden Gefühle nennen wir (auf die aristotelische Definition der Tragödie angewandt) die Erregung, ihre Beschwichtigung und Veredlung die Reinigung der Affecte. Und es ist dies in Wahrheit eine Reinigung: denn das Edle und Wahre, das der Affect in sich birgt, tritt dann, nach Absonderung aller störenden Verwirrung und Aengstigung, um so bestimmter und deutlicher hervor, die Stimmung der Seele ist erhöht und vergeistigt; an die Stelle des Schreckens, der Unruhe tritt dann eine ruhige Klarheit und Sicherheit des Gefühls, die um so wohlthuender ist, je mehr es der Dichter verstanden hat, uns vorher durch die anschauliche Darstellung grosser Leiden und Schmerzen zu ängstigen und aufzuregen.[22])

Es sollen aber nicht alle Affecte durch eine tragische Dichtung erregt und gereinigt werden, sondern nur die Affecte des Mitleids und der Furcht. „Und dergleichen" (*τῶν τοιούτων*): denn zum Mitleid und der Furcht gesellen sich noch manche andere Empfindungen, die mit diesen nahe verwandt sind, so die Affecte der Liebe, des Hasses, die aber, insofern sie durch die Tragödie hervorgerufen werden, entweder aus Mitleid und Furcht entspringen, oder mit ihnen doch nahe verwandt sind, so dass sie eine selbstständige Existenz nicht gewinnen, sondern mit jenen eine gleiche Reihe von Veränderungen durchlaufen. Der Philosoph spricht daher ganz folgerecht in der weitern Entwickelung seiner Gedanken immer nur von jenen beiden Affecten. Von diesen also, von Mitleid und Furcht, soll, nachdem sie absichtlich durch den Dichter erregt worden sind, das Plötzliche, Gewaltsame, Zufällige ausgeschieden und dagegen das Edle, Erhabene, das in ihnen enthalten ist, der Seele tief eingeprägt werden. Da nun das Wesen der tragischen Furcht ist, Uebel, die wir einem Andern zustossen sehen, auch für uns selbst zu befürchten; da es ferner Absicht der Tragödie ist, diese Furcht uns recht lebendig zu machen, damit die Kräfte der Seele stark aufgereizt und angespannt werden: so muss die Reinigung der Furcht ein Prozess sein, der uns zwar nicht ganz von derselben befreit, aber ihr wohl das Gewaltsame und Uebermässige benimmt. Wir werden noch immer auch für uns fürchten müssen, aber nicht mehr so heftig; und wir werden, wenn die Tragödie ihren Zweck ganz erreicht, auch die Einsicht erlangt haben müssen, dass und auf welche Weise wir dieser Furcht, als ob die Uebel, welche die Personen des Dramas be-

---

[22]) Vergl. hiezu Aristot. Polit. VIII., 7, S. 1342 a 11 u. 14, eine Stelle, die wir weiter unten noch ein Mal berühren werden.

troffen haben, auch uns betreffen könnten, zu entgehen im Stande sind. Unser Gefühl wird durch die Abstreifung des Alogischen der Empfindung eine verklärtere Ruhe gewonnen haben, als die war, welche wir mit in das Schauspiel brachten: denn die Sicherheit der Willenskraft ist durch den Gewinn einer Einsicht vermehrt.

Ganz ebenso ist es mit dem tragischen Mitleid. Auch von diesem Affecte soll das Uebermässige, das zu Heftige der Empfindung ausgeschieden werden; das weichliche Bedauern, wie die niederdrückende und überwältigende Betrübniss über das Leiden eines fremden Menschen soll sich auflösen in eine leisere, um so anhaltendere Wehmuth über die Schwäche, die Unvollkommenheit der menschlichen Natur; der überwallende Kummer, der vernichtende Unmuth soll einer gelinden Trauer Platz machen, welche der Seele ihre Harmonie wiedergiebt, aber ihr zugleich die dauernde Empfänglichkeit für menschlichen Schmerz und menschliches Unglück verleiht. Wir sollen weder unser Mitleid ganz aufgeben — denn die geschilderten Leiden, denen wir unser Bedauern schenkten, waren die unserer Mitbrüder, und vielleicht brachen jene über sie nur um eines kleinen Fehlers willen herein — noch soll es uns unsere Kraft und Besonnenheit rauben; denn durch Ruhe und Behutsamkeit liessen sich jene Leiden vielleicht vermeiden, wenigstens leichter tragen. Kurz, Furcht und Mitleid sollen nicht aufgehoben, sondern nur auf jene Mitte zwischen dem Zuviel und Zuwenig gebracht werden, in welche Aristoteles überhaupt das Wesen der Tugend setzt.[23]) Ist dies dem Dichter gelungen, so werden wir sagen können, dass er in Wahrheit Furcht und Mitleid in uns erregt und gereinigt, uns über uns selbst erhoben habe; eine solche Reinigung, die sich durchaus nur auf das Gefühl erstreckt, wird auf Jeden einen durchaus erziehenden, läuternden Einfluss üben. Zu einer moralischen Heilkur wird die Tragödie dadurch keineswegs herabgesetzt.[24])

Es bleibt nunmehr noch die dritte Frage zu beantworten, auf welche Weise und durch welche Mittel der Dichter die in uns aufgeregten Gefühle des Mitleids und der Furcht reinigt; welche Wege er in der Entwickelung des Dramas einzuschlagen hat, um dieses Ziel zu erreichen. Hierüber hat Aristoteles selbst sehr genügende Auskunft ge-

---

[23]) Aristot. Ethic. ad Nic. II, 6: *μεσότης τις ἄρα ἐστὶν ἡ ἀρετή, στοχαστική γε οὖσα τοῦ μέσου. — μεσότης δὲ δύο κακιῶν, τῆς μὲν καθ' ὑπερβολήν, τῆς δὲ κατ' ἔλλειψιν.*

[24]) Vergl. Schlegel a. a. O. I., S. 111. — Wir haben in unserer Entwickelung des Begriffs der Katharsis nur die Aufhebung des Zuviel im Affecte hervorgehoben; Lessing fordert auch die Verhinderung des Zuwenig. Aber das Zuwenig hat die Erweckung, die Reinigung das Zuviel zu verhindern. — Derselbe verlangt (Hamb. Dramat. II., S. 145) auch eine Reinigung des Mitleids durch die Furcht, der Furcht durch das Mitleid im Drama. Das ist aber den Worten des Aristoteles ganz zuwider. Nach diesem soll die Darstellung (*μίμησις*) vermittelst der Affecte, nicht diese unmittelbar oder gar gegenseitig die Reinigung vollbringen. — *τραγῳδία ἐστὶ μίμησις περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* Soviel aus Anführungen zu ersehen ist, stimmt Raumer (in den Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften 1828, Berl. 1831 S. 125 ff); mit der gegebenen Darstellung überein.

geben, so dass im Ganzen über seine Ansicht von der Sache kein Zweifel obwalten kann. Das Gelingen der Absicht der Tragödie beruht nämlich hauptsächlich auf der Art der Erweckung des Mitleids und der Furcht, indem dadurch zugleich der Grad der Vollkommenheit der Katharsis bestimmt wird. In des 13ten Kapitels zweitem Paragraphen heisst es: „Erstens ist klar, dass weder edle Männer (ἐπιεικεῖς ἄνδρες) in der Darstellung aus Glück in Unglück verfallen dürfen (denn das erweckt nicht Furcht und auch nicht Mitleid, sondern Abscheu), noch auch schlechte aus Unglück in Glück (denn das ist das am wenigsten Angemessene; es erweckt nämlich weder die allgemeine Menschenliebe, noch das Mitleid, noch die Furcht). Noch auch darf der vollkommene Bösewicht aus dem Glück in's Unglück verfallen; denn die allgemeine Menschenliebe würde eine solche Composition wohl erwecken, aber weder Mitleid noch Furcht. Denn das erstere bezieht sich auf Einen, der, ohne es verdient zu haben, in's Unglück kommt, die letztere auf Einen unsersgleichen. — Es ist also nur noch der Mensch übrig, der in der Mitte zwischen beiden steht. Ein solcher ist aber der, welcher sich weder durch Tugend und Gerechtigkeit sehr auszeichnet, noch wegen Schlechtigkeit und Nichtswürdigkeit in's Unglück verfällt, sondern durch einen Fehler (Irrthum).“ Und weiter unten verlangt Aristoteles, der Held der Tragödie müsse seinen moralischen Eigenschaften nach entweder ein Mann unsersgleichen, „oder eher besser als schlechter sein.“

Diese Stelle enthält einen so klaren und vollständigen Commentar über die letzten Worte der aristotelischen Definition, vorzüglich über den Begriff der Katharsis, dass wir nicht umhin können, die gegebenen Lehren genauer auseinanderzusetzen. Es wurde oben behauptet, die erweckten Affecte des Mitleids und der Furcht müssten zwar nicht vernichtet, aber insoweit gedämpft und beschwichtigt werden, dass die Harmonie in der Seele des Zuschauers sich wiederherstelle, dass der Zweifel und die Angst sich in eine heitere Ruhe, in eine erhabene Befriedigung auflöse. Soll dies erreicht werden, so muss der Affect des zu grossen Mitleids so gereinigt werden, dass wir den Helden der Tragödie der furchtbaren und übermenschlichen Leiden wegen, die ihn trafen, zwar immer noch bedauern; aber unser Gefühl muss uns, wenn die Tragödie ihren Zweck erreicht haben soll, auch sagen, dass er nicht ganz unverdient gelitten, dass er einen Theil der Uebel, die ihm zugestossen, durch einen grössern oder geringeren Fehler selbst verschuldet hat. Und auch die überschwängliche Furcht, die wir für uns während des Anblicks jener gewaltigen Leiden empfanden, verschwindet, wenn unser Gefühl uns sagt, wie wir unsererseits jene Uebel gar wohl vermeiden können, falls wir nur aus der Darstellung derselben den richtigen Schluss ziehen wollen. Es muss eben gezeigt sein, wie alle jene Leiden, so gewaltig sie uns auch erschienen, nur unausweichbare Folgen eines vielleicht gering scheinenden Fehlers in einem sonst herrlichen und bewundernswerthen Charakter sind; woraus dann von selbst sich ergiebt, dass durch Ablegung eines solchen Fehlers auch jene Qualen vermieden werden können. Kurz, wenn Rosenkranz

richtig hervorhebt, dass im Affect der Inhalt des Gefühls zugleich gedacht wird, so ist die Reinigung des Affectes ein Prozess, wodurch dieses logische Element desselben vervollkomnet, verklärt, das unlogische dagegen ausgeschieden und abgesondert wird: und aus dieser Vergeistigung des Gefühls entsteht sodann jenes eigenthümliche Bewusstsein einer höhern Einsicht, das, mit der Empfindung einer ruhigen und sicheren Befriedigung verbunden, den tragischen Genuss, das tragische Vergnügen (die *ἡδονή*) erzeugt.[25])

Es ergeben sich für eine kunstgerechte Tragödie nach aristotelischem Begriffe vier Forderungen, dass die Darstellung einerseits 1. Mitleid, 2. Furcht in hohem Grade errege; andrerseits aber 3. Mitleid und 4. Furcht wieder reinige. Ziehen wir nun hieraus in Bezug auf die erforderliche Beschaffenheit des Hauptheldea die sich leicht ergebenden Schlüsse, so kommen wir ganz von selbst auf die Forderungen des Aristoteles. Verfällt nämlich 1. ein durchaus edler und untadelhafter Mann aus Glück in Unglück, so wird Mitleid und Furcht zwar erweckt, aber nimmermehr gereinigt werden; ja, beide Gefühle werden sich vielmehr in den grössten Unwillen verwandeln. Wir müssen in einem solchen Falle nothwendig dem Schicksal, der Vorsehung, oder dem gleich dieser auf den Lebensgang jenes Mannes einwirkenden Menschen fluchen; es muss ein unwiderstehlich heftiges Gefühl der Kränkung, des Abscheus in unserer Seele gegen jene Gewalt sich auflehnen, die einen durchaus gerechten Menschen ohne Grund in's Unglück stürzt. Das Unlogische der beiden Affekte wird nicht ausgeschieden, das Logische nicht geläutert; nur das Gewaltsame derselben wird so verstärkt, so furchtbar übertrieben werden, dass Furcht und Mitleid beide erstickt werden von der viel unheimlicheren und grausenhafteren Empfindung des Abscheus (*τὸ μιαρόν*), und zwar des Abscheus gegen die höchsten Mächte, gegen die Vorsehung, gegen die Götter. Die Tragödie würde also in diesem Falle keine kathartische, sondern im Gegentheil eine im höchsten Grade unsittliche Wirkung haben. — Aber es darf 2. auch kein schlechter Mann aus Unglück in Glück kommen; denn wie sollte dadurch Furcht und Mitleid erweckt werden? Ja, selbst die allgemeine Menschenliebe (*τὸ φιλάνθρωπον*) hat hier keine Stelle, da sie vielmehr durch den F a l l eines schlechten Menschen erregt wird. Durch eine Darstellung mit diesem Inhalte könnte gleichfalls nur ein Gefühl der unwilligen Auflehnung gegen die Macht entstehen, die den Bösewicht nicht nur nicht bestraft, sondern sogar triumphiren lässt. Dies Gefühl würde in diesem zweiten Falle jedoch weit schwächer sein, als im ersten. Endlich aber darf auch 3. der vollkommene Bösewicht nicht aus Glück in Unglück verfallen. Dieser Satz enthält scheinbar eine Paradoxie, und die modernen Tragiker sind

---

[25]) Damit wäre also die Frage beseitigt, mit deren Lösung sich Schlegel so viel Mühe gegeben hat. Er behauptet, nach der Definition des Aristoteles sei das Vergnügen an tragischen Darstellungen unerklärbar, da Furcht und Mitleid doch unlusterregende Affecte wären. (Vergl. Schlegel a. a. O I., S. 111.)

gerade hierin am häufigsten von Aristoteles abgewichen; aber sehr zu ihrem Nachtheil. Denn was ist klarer, als die Gründe des alten Meisters? Der Fall eines vollkommenen Bösewichts kann zuerst keine tragische Furcht erregen. Denn Keiner der Zuschauer wird sich selbst für so schlecht halten, wie jener ist: sie werden also auch die Unglücksfälle, die jenen treffen, für sich nicht besorgen, eben weil sie sich solcher Verbrechen nicht für fähig halten. Selbst die furchtbarsten Leiden können nur als gerechte Strafe erscheinen für eine ganz ausserordentliche, der gewöhnlichen Menschennatur widerstrebende Bosheit. Ebensowenig wird das Mitleid erweckt werden: denn nach der aristotelischen, schon oben angeführten Erklärung kann dieser Affect nur aus der Wahrnehmung eines unverdienten Leidens entspringen. Was also das Unglück eines ausgemachten Schurken in unserer Brust wach rufen wird, das kann nichts Anderes sein, als die Regung der allgemeinen Menschenliebe (*τὸ φιλάνθρωπον*), die selbst dann unser Herz beschleicht, wenn wir einen Verbrecher seine wohlverdiente Strafe leiden sehen. — Eine Tragödie, welche einen dieser drei Fälle zu ihrem Objekte hat, kann also nimmermehr eine vollkommene Tragödie im Sinne des Aristoteles sein; sie kann sonst unendlich viele und grosse Schönheiten haben (besonders im ersten oder dritten Falle); aber den Anforderungen der Kunst genügt sie nicht. Diese werden erst befriedigt, wenn der Held der Tragödie sich weder durch Tugend und Gerechtigkeit auszeichnet, noch auch durch Schlechtigkeit und Niederträchtigkeit in's Unglück verfällt, sondern wenn er, entweder Einer unsersgleichen, oder etwas besser als wir, durch irgend einen Flecken, etwa durch Unbesonnenheit oder durch allzugrosse Leidenschaftlichkeit, überhaupt durch einen Fehl, wie er uns Allen wohl anzuhangen pflegt, zu Handlungen verleitet wird, deren Folgen ihn nothwendig und unentweichbar in's Verderben verwickeln. Denn dann wird 1. unsere Furcht in hohem Grade erregt, weil wir, da der Mann unsersgleichen, oder gar noch besser ist als wir, mit Grund besorgen werden, dass auch uns in Folge eines vielleicht unbedeutend scheinenden Fehlers ein solches Leiden treffen kann, wie das ist, das jenen ereilt hat; es wird bei uns das heilsame Gefühl heimisch werden, dass der Mensch, so gross und erhaben er auch dasteht, nie und nirgends sich in seiner Sicherheit überheben soll, da ihm überall und in jedem Augenblick das Unglück droht; 2. aber werden wir von dem Uebermass der Furcht befreit, da wir sehen, dass wir durch Besonnenheit und vorsichtige Vermeidung jenes Fehlers, durch fortwährende Aufmerksamkeit auf uns selbst auch jenem dargestellten Unheil wohl entfliehen können; 3. wird auch unser Mitleid in hohem Grade erregt, da der Mann sonst unschuldig und rechtlich ist, vielleicht sogar die seltensten, vortrefflichsten Eigenschaften des Geistes und Gemüthes besitzt und nur um eines uns klein scheinenden Fleckens willen leidet; und 4. endlich werden wir auch wieder von dem Uebermass des Mitleids befreit, da das Unglück des Mannes doch wieder nur eine nothwendige Folge seines Thuns, also mehr oder weniger verschuldet ist. Kurz, es wird in diesem vierten Falle das eintreten,

was sich als natürliche Folge aus den Forderungen des Aristoteles ergiebt, dass wir nämlich in dem Uebergange aus dem Glück in's Unglück den „Sieg des sittlichen Princips über seine Verletzung"[26]) erkennen, jedoch so, dass immer noch Mitleid für den gefallenen Helden, Furcht für uns selbst in unserer Seele zurückbleibt; und dies wird der Dichter am schönsten erreichen, wenn er uns die Anerkennung der Verletzung, wie des Triumphes des sittlichen Princips in dem Geiste des Leidenden selbst darstellt.

Man hat sich in neuerer Zeit öfters gewundert, dass in der Poëtik des Aristoteles von dem Schicksal als einem wesentlichen Moment der Tragödie nirgends die Rede ist, obwohl es doch eine so grosse Rolle in ihr zu spielen scheint und von einigen Aesthetikern selbst noch der neuesten Zeit[27]) als hauptsächlichster Hebel der tragischen Entwickelung angesehen wird. Die Erklärung dieser Erscheinung ist sehr einfach: Aristoteles hat von einem so untragischen Motive gar nichts gewusst.[28]) Wenn man behauptet hat, die Helden der antiken Tragödie werden ohne ihr Zuthun im Widerspruch mit der Freiheit in ihren Entschlüssen durch die unglückselige Einwirkung einer höheren, unbegreiflichen Macht verstrickt und in ein fürchterliches Schicksal unschuldig hineingerissen, ohne ihm widerstreben zu können, so ist dies eine Ansicht, die wenigstens der griechischen Tragik in ihrer Blüthezeit, selbst der äschyleïschen, in der man bei oberflächlicher Betrachtung noch am ersten Beweise dafür finden könnte, durchaus fremd und unwürdig ist. Wenn jemals ein solches Motiv in der Entwickelung des griechischen Dramas Platz gewonnen hätte, wie sollte es dem Scharfblick eines Aristoteles entgangen sein? Aber nicht genug, dass er von der Schicksalsidee in der Bedeutung, welche ihr die neuere Zeit beigelegt hat, nichts weiss: seine Lehren zeigen, dass er, wenn er sie gekannt hätte, gewiss der Erste gewesen wäre, sie als Hebel tragischer Begebenheiten zu verdammen. Er fordert, dass sich das Schicksal der in der Tragödie vorgeführten Personen lediglich aus ihren Charakteren entwickele; dass sie nichts leiden, als was sie selbst mehr oder weniger verschuldet; kurz, dass alle Unglücksfälle, alle Uebel, durch die der Dichter unsere Gefühle aufregt, mittelbare oder unmittelbare Folgen eines grösseren oder kleineren Fehlers der Personen sind, denen sie zustossen. Mit dieser Ansicht verträgt sich der Gedanke an ein blindes, unvernünftiges Schicksal, das Schuldige und Unschuldige in's Verderben reisst, durchaus nicht. Für Aeschylos hat dies Schömann in seiner herrlichen Abhandlung über den Prometheus erschöpfend nachgewiesen,[29]) und

---

[26]) Vergl. Wilbrandt, Ueber den König Oedipus des Soph. Rostock 1836. S. 9.

[27]) Hauptsächlich von Gruppe in der Ariadne.

[28]) Vergl. Wilbrandt S. 14.

[29]) Vergl. Bernhardy, Griech. Literaturg. II., S. 709 ff., auch C. J. Hoffmann: Das Nichtvorhandensein der Schicksalsidee in der alten Kunst. Berl. 1832. Auffallend ist es, dass Lessing in einigen Stellen seiner Dramaturgie sich von der Schicksalsidee nicht losmachen kann (z. B. II., S. 121), obwohl sie doch in geradem Widerspruch mit Aristoteles steht.

Sophokles liefert, wie unten ausführlicher dargethan werden wird, auch nicht ein einziges Beispiel einer Schicksalstragödie in dem angegebenen Sinne.

Nach der Definition des Aristoteles und unserer Auffassung derselben, vorzüglich der Katharsis, hat die antike, griechische Tragödie ohne allen Zweifel eine sittliche Tendenz, wenn man mit diesem Namen den Zweck bezeichnen will, die Gefühle zu reinigen und zu veredeln. Eine Dienerinn der Moral ist sie allerdings nicht; am allerwenigsten will und soll sie in didaktischer Weise den Verstand der Zuschauer durch Sittensprüche und Sentenzen beschäftigen. Für den Verstand ist ja die Dichtkunst überhaupt nicht; aber das Gefühl zu veredeln, zu vervollkommnen, die rohen Triebe des Menschen durch eine heilsame, kunstmässige Erregung des Gemüthes zu vergeistigen und über sich selbst hinauszuheben: das ist wohl eine Aufgabe, deren sich keine Gattung der Poësie zu schämen braucht; „es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muss.“ [30]) Und diese Aufgabe kann die Tragödie am besten erfüllen: durch die Kraft und Anschaulichkeit der Darstellung wirkt sie am kräftigsten und entschiedensten auf das schlummernde Gefühl; und wer wollte leugnen, dass sie, in der Weise gehalten, wie Aristoteles es fordert, ein nicht geringes Moment zur Veredlung, zur Versittlichung ganzer Völker, zur allmählichen Verbreitung der edelsten, menschlichsten Bildung enthalte?

Freilich haben viele grosse Männer, zum Theil selbst Dichter und Tragiker, eine solche Tendenz des antiken Trauerspiels gänzlich in Abrede gestellt; sie erklären es für unwürdig und der Höhe der dramatischen Kunst wenig angemessen, ihr eine solche Tendenz unterzuschieben [31]): aber, wie sich auch die Verhältnisse in der modernen Tragödie gestaltet haben mögen, die antike hat einmal diesen Zweck, diese Wirkung gehabt, und (wir sprechen es ohne Bedenken aus) ein genaues Studium des Alterthums befestigt diese Ansicht immer mehr.

Wer eine sittliche Tendenz, eine sittliche Wirkung der Tragödie bestreitet, wer

---

[30]) Lessing a. a. O. II., S. 140.

[31]) Ausser Gruppe, der hauptsächlich diese Ansicht vertreten hat, ist hier vor Allen Göthe zu nennen, der in einer besonderen Behandlung der aristotelischen Stelle (Stuttgarter Ausgabe von 1840, Bd. 33, S. 12 ff.) eine von der hier durchgeführten ganz abweichende Ansicht von der antiken Tragödie entwickelt. Dass aber seine Auffassung derselben vom Standpunkte des Alterthums aus unrichtig ist, das ist unsers Bedünkens schon durch Eduard Müller (in seiner Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, Bd. II., S. 378 ff.) nachgewiesen worden und könnte noch umständlicher hier dargethan werden. Nicht entschieden genug scheint Bernhardy (Griech. Literaturg. II., S. 687 ff.) die Göthesche Ansicht zurückgewiesen zu haben. — Hinsichtlich der Katharsis entfernt sich auch Eduard Müller's Meinung etwas von der vorliegenden Entwickelung des Begriffes (vergl. Bd. II., S. 64 ff.); aber so schön seine Auffassung auch ist, so schliesst sie sich doch nicht eng genug an Aristoteles an; ein Umstand, der wohl daraus zu erklären ist, dass die im 13. Kapitel der Poëtik enthaltenen Lehren nicht so unmittelbar mit dem Begriff der Katharsis in Verbindung gebracht sind. wie es hier versucht worden ist.

ihr höchstens einen augenblicklichen Eindruck oder eine nur ganz kalte Befriedigung durch künstlerische Abrundung und Vollendung der Form zuschreibt, der hat offenbar die moderne Tragödie und ihre Einwirkung auf den modernen Zuschauer vor Augen. Es ist zwar ganz richtig, was Göthe sagt[32]), dass der Zuschauer, wenn der Dichter auf dem Theater seine Pflicht erfüllt hat, um nichts gebessert nach Hause geht; auch kann eine einzelne Tragödie einen Umschwung in der ganzen Gesinnung eines Menschen schwerlich so plötzlich hervorbringen; und, wie schon bemerkt ist, eine moralische Wirkung, wie etwa die Besserung von Verbrechern oder unedlen Gemüthern, ist mehr als problematisch. Ja, auch jene sittliche Wirkung, die wir oben als Folge, wenigstens als Tendenz der Tragödie aufstellten, die Veredelung der rohen Triebe, die Verbreitung einer wahrhaft menschlichen Bildung durch das Medium der Kunst, mag für den modernen Zuschauer fraglich sein, da das heutige Theater eine Volksschule im Grossen und Ganzen nicht sein kann; die moderne Tragödie mag sich also immerhin lediglich auf einen blos künstlerischen Effekt beschränken, obwohl sie darin wahrscheinlich sehr unrecht handelt: die antike Tragik hatte auf jeden Fall, wie die antike Kunst überhaupt, diesen Zweck der Volksveredelung; und das soll nunmehr auch ganz unabhängig von unserer Ansicht über die aristotelische Katharsis erhärtet werden.

Die Künste, also auch die dramatische Kunst, waren bei den alten Völkern, namentlich bei den Hellenen, nicht so von dem öffentlichen Staatsleben losgerissen, wie bei uns: sie hingen im Gegentheil eng mit ihm zusammen. Bei uns allerdings haben die Künste für den Staat nur eine sehr untergeordnete Bedeutung: man kann sagen, er duldet sie, vorzüglich weil und insofern sie nicht schaden; und wenn er sie einmal benutzt, so geschieht dies nur zu sehr untergeordneten Zwecken. Das Leben hat sich in der neueren Zeit in viele verschiedene Wege getrennt; jeder Zweig desselben hat sich von seinem ursprünglichen Stamm losgerissen, um sich wo möglich zum selbstständigen Baume auszubilden; und wie freut er sich dieser Selbstständigkeit, wie eifersüchtig ist er auf sie! Aber, da er dabei den Zusammenhang mit dem Ganzen verloren, das ihn ursprünglich nährte, so hat er auch den Saft, die strotzende Lebensfülle eingebüsst, die ihm früher aus dem Mutterstamme zuströmte; er ist ein abgerissenes, vereinsamtes Gebilde, welches das Ganze nicht mehr verschönt, von ihm nicht mehr gehalten und getragen wird, ein verlorenes Kind. So ist es auch mit den Künsten. Sie sind selbstständig, sind sich Selbstzweck geworden; sie dienen, wie man sich auszudrücken beliebt, keinem fremdartigen Einflusse mehr; ob zu ihrem Vortheil, ist die Frage. Von der Aussenwelt getrennt, ohne Einwirkung auf das Volk, fristen sie, zurückgezogen und einsam, ein kümmerliches Dasein; höchstens erwärmen sie hin und wieder das Herz eines einsiedlerischen Künstlers oder eines begeisterten Dilettanten; sie leben in der

---

[32]) Werke Bd. 33, S. 15.

Studirstube, wie die Wissenschaften. Wie anders war das bei den Alten! Da lebte und webte Alles in Allem. Da gab es keinen abgesonderten Lebenszweig, der für sich allein hätte bestehen, seinen Zusammenhang mit dem Ganzen hätte zerreissen wollen. Alles griff harmonisch in einander ein: das Leben, welches den ganzen Staat durchdrang, strömte als ein erregender, erweckender Hauch durch alle Adern der einzelnen Glieder; sie tranken alle von seinem Herzblute, das er ihnen warm und unverkümmert mittheilte; in herrlicher Symmetrie schoss ein Ast nach dem andern, strotzend und gesund, aus dem markigen Stamme, und je kühner und majestätischer alle in die freie, belebende Luft sich hinausdehnten, desto tiefer und fester klammerten sie sich auch mit ihren Lebensfasern an den Baum an, der sie gezeugt. Jede einzelne Beschäftigung, jedes Streben, jede Kunst bezog sich zuletzt auf das Ganze, den Staat. Und so war es vorzüglich in der Zeit, in der die Tragödie so herrlich erblühte, an dem Orte, wo sie am freiesten emporgediehen war, in der Blüthezeit von Hellas überhaupt, an dem schönsten Orte von Hellas, in Athen. Da war das Theater eine Staatsanstalt, eine Bildungsanstalt für das ganze Volk, nicht losgerissen von dem Staate, nicht ein Institut, die Langeweile der Reichen erträglich auszufüllen. Die Tragödie, wie die Komödie, beide waren aus einer besondern Richtung der Staatsreligion hervorgegangen, unmittelbar und ungezwungen, eine freie Schöpfung des Volksgeistes im Grossen. Nicht der Gunst und Neigung vornehmer Männer verdankte sie ihr Wachsthum, ihre Kraft; aus dem Volke selbst hervorgewachsen, konnte sie nur als Staatsinstitut zu jener unvergleichlichen Höhe gelangen, die sie wirklich erreichte. Heute gehen nur die Leute in's Theater, die das Vergnügen bezahlen können; in Athen ging Jedermann hin, und nicht blos jeder Bürger, nein, die Bundesgenossen, die Fremden, Alles drängte sich unter dem freien, leuchtenden Himmel gemeinsam und traulich in die weiten Räume, um die Segnungen der herrlichsten Kunst zu geniessen. Wir haben heute eine Erziehung, die mit den Künsten nichts zu thun hat; wir kommen schon als gebildete oder verbildete Leute in's Theater; das frische Gefühl, die Empfänglichkeit für das Schöne, bei wie Vielen von uns regt sie sich! Unter der erdrückenden Last banausischer Geschäfte seufzt unser ganzes Zeitalter; sie zu ertragen, werden wir schon in der Jugend abgerichtet: wo soll da die edle Flamme der Begeisterung, die aus ganz andern Säften ihre Nahrung zieht, noch frei und lebendig emporsprühen? So viele Dichter auch in unsern Schulen gelesen werden, die Poësie als solche hat in unserer Erziehung keine Bedeutung; wie sollten wir im Stande sein, in ihr ein sittliches, d. h. ein bildendes und erziehendes Moment zu erkennen? Aber bei den Athenern war die Dichtkunst ein Hauptbildungsmittel, mit der Musik in geistiger Hinsicht lange das einzige. Da wurden die jugendlichen, frischen Gemüther ohne Weiteres zu den göttlichen Gesängen des Homeros geführt und in ihnen so heimisch gemacht, dass sie den herrlichen Meister durch und durch auswendig lernten, dass seine goldenen Worte ein Theil wurden von ihrem Leben, dass sie ihnen in Fleisch und Blut übergin-

gen. Und für die Erwachsenen wurde diese Erziehung fortgesetzt durch die Redner, durch die Musiker und die Dichter des Dramas. Nicht durch die Vermittelung der Schule mehr, nein unmittelbar, in lebendiger Berührung ergriff der Geist den Geist; und fortgerissen beide, begeisternd und begeistert zugleich der Lehrer und der Lernende, übten sie auf einander jene kräftige, eindringliche Wechselwirkung, welche die Hauptbedingung aller Erziehung ist. So gab es bei den Athenern eine Bildung durch die Kunst, bei uns giebt es nur eine Bildung durch die Gelehrsamkeit. Wie? und eine Kunst, die als ein Bildungs-, als ein Erziehungsmittel benutzt wird, sollte keine sittliche Wirkung haben? Unmöglich. Wodurch wären alle jene herrlichen Eigenschaften, welche Athen's Jugend bald nach dem Beginn der Perserkriege auszeichneten, jener edle Stolz, jene unbegrenzte Liebe und Hingebung für das Vaterland, jene Thatenlust, jene Hoheit und Weihe der Gesinnung, welche das äschyleïsche Zeitalter zierten, wodurch alle die Tugenden, welche auf eine kurze Zeit ihren Wohnsitz in Athen aufschlugen, wodurch wären sie anders an's Licht der Sonne gerufen und gezeitigt worden, wodurch wurden sie genährt und gepflegt, wodurch zum Bewusstsein gebracht, als durch die glühenden, zündenden Reden eines Themistokles, eines Perikles, durch die begeisterten, die Seele zur herrlichsten Lust fortreissenden Lieder der gleichzeitigen Dichter? Wer wollte den Hauch verkennen, der durch des Aeschylos Dichtungen weht? jenen stolzen, selbstbewussten, sichern Geist, den Geist der ernstesten Sittlichkeit, der heute noch den Leser, um wie vielmehr damals den Hörer und Zuschauer, ansteckt, fortzieht und für immer fesselt? Und wer wollte wieder leugnen, dass der Verfall Athen's eng zusammenhängt mit dem Verfall der Künste, mit der Ausartung des Dramas, ja dass er dadurch mit bedingt ist? Wahrlich, die Alten kannten keine Ausschliesslichkeit der Künste; sondern diese griffen mit ein in die volle, strömende Entwickelung des Lebens; sie stellten diese Entwickelung dar und halfen sie hervorrufen, wie andrerseits auch sie wieder ganz bedingt und abhängig waren von dem Zustande des Staates, dem Schicksal des Volkes.

Wir brauchen nicht mit blossen Behauptungen zu streiten: dass die Griechen die Künste, besonders die Dichtkunst, als ein bedeutendes Moment der Volksbildung, der Volksversittlichung betrachteten, dass sie die Erfüllung dieser Idee vor Allen auch vom Tragödiendichter verlangten, dafür können wir Beweise genug aus ihren eigenen Schriften anführen. Wer weiss nicht, wie Aristoteles selbst z. B. die Musik zur Erziehung der Jugend benutzt wissen wollte? Wie trefflich weiss er die sittlichen Einwirkungen von Melodien auf den Geist des Menschen, vorzüglich des Jünglings, zu schildern! Hat er doch förmlich eine Methode aufgestellt, nach welcher die dorische Harmonie als die am meisten ethische, hauptsächlich, die andern, die enthusiastischen, nur mit Vorsicht zu Bildungszwecken benutzt werden sollen![33]) Ja, der Flöte hat er eine ganz eigenthüm-

---

[33]) Arist. Polit. VIII, 7. Vergl. auch Ed. Müller a. a. O. II., S. 52 ff.

liche Anwendung bestimmt, vermöge deren dieses Instrument auch eine Katharsis, eine Reinigung des Gemüthes vollbringen soll.[34]) Und nicht erst Aristoteles, auch schon die Pythagoreer kannten eine Katharsis der Musik, und Cither und Lyra wurden in Verbindung mit der dorischen Tonart zu einer Katharsis bei den Apollinischen Festen benutzt.[35]) Es waren sogar gewisse heilige Lieder im Alterthum hauptsächlich dazu bestimmt, diejenigen, die, vom wahnsinnigen Enthusiasmus ergriffen, gleichsam besessen waren, durch Erweckung einer ruhigeren Stimmung wieder zu heilen. Dass der Erfolg dieser Kurart meist ein sehr günstiger gewesen, bezeugt Aristoteles ausdrücklich, indem er als Thatsache erwähnt, wie die Unglücklichen, sobald sie jene Töne vernommen, wodurch die Seele aus ihrem orgiastischen Taumel gerissen werden soll, plötzlich beschwichtigt werden, gleich als wenn sie einer Heilung und Reinigung theilhaftig geworden wären.[36]) Wie tief dieser Glaube im Alterthum wurzelt, dass nämlich Störungen des Gemüths, die von Aufregung und Leidenschaft hervorgerufen sind, bald durch beruhigende, bald durch lärmende und die Erregung noch steigernde Musik heilbar seien, erhellt schon aus einem alten Mythos, nach welchem die in Folge eines Religionsfrevels wahnsinnig gewordenen Töchter des Prötos mit andern argeiischen Frauen, die von der Tobsucht angesteckt waren und in heftiger Wuth ihre eigenen Kinder zerrissen, nach langem Umherschweifen endlich von dem Seher Melampus durch Schlachtgeschrei und enthusiastische Tänze, mit denen noch andere, religiöse Reinigungsmittel (*καθαρμοί*) verbunden waren, geheilt wurden.[37]) So ist auch jetzt noch ein schöner Choral, würdig vorgetragen, gar wohl geeignet, das Gemüth in eine erhabene, ruhige Stimmung zu versetzen, welche freilich vorübergeht, aber öfter hervorgerufen, ihre Einwirkung auf die Seele nicht verfehlen wird. Und das gilt nicht allein von der religiösen Musik, sondern von jeder, die vernünftig angewandt wird. Die alte Tragödie aber war mit der Musik innig verbunden; auch in der tragischen Musik gab es Tonweisen, welche das Gemüth in einen wilden, bakchischen Taumel versetzten, und wieder andere, die ihm die ruhige, besonnene Klarheit zurückgaben; endlich gesellte sich zu der Musik der ausdrucksvolle Tanz[38]), der ihre Wirkung bedeutend steigern musste. Was kann nun die tragische Musik für einen andern Zweck gehabt haben, als die Musik überhaupt? Auch sie wird ihr Theil zur Vollendung der Katharsis beigetragen haben, indem sie je nach dem Bedürfnisse der

---

[34]) Polit. VIII, 6.

[35]) Vergl. Ed. Müller a. a. O. I. S. 224 unten; K. O. Müller's Dorier, I., S. 343 ff. 327.

[36]) Polit. VIII, 7: *ἐκ τῶν ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτοις, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους, ὥςπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.*

[37]) Apollodor. II, 2. Vergl. Herodot. 9, 34. Diodor. 4, 68. Schol. Pind. Nem. 9, 30. Pausan. 2, 18, 4. O. Müller, Eumeniden S. 191 Anm.

[38]) So wurde auch bei der Heilung von Prötos' Töchtern neben der Musik eine *ἔνθεος χορεία* angewandt. Apollodor. a. a. O.

Tragödie durch aufregende, bakchische Begeisterung, durch einen göttlichen Enthusiasmus die Seele herausriss aus ihrer gewöhnlichen Gleichgültigkeit und Ruhe, oder durch gelinde, einschläfernde Töne den Sturm der Leidenschaften bändigte und jene erhabene, befriedigte Stimmung hervorrufen half, welche, öfter erweckt, so sehr geeignet ist, das Thierische im Menschen zu ersticken, das Göttliche zu kräftigen.

So viel von der Musik; dass auch die Dichtkunst, namentlich die Tragödie, nach der Meinung der Alten eine sittliche Tendenz hatte, können wir, abgesehen von Aristoteles, auch durch die Worte eines alten Dichters selbst beweisen, eines echten Dichters und dazu eines dramatischen, des Aristophanes. Wie scharf und treffend sein Urtheil über Poësie war, erhellt aus seiner meisterhaften Kritik euripideïscher Schwächen in vielen seiner Komödien, in den Acharnern, den Fröschen, den Thesmophoriazusen und an unzähligen einzelnen Stellen der andern.[39]) Ueberall zeigt er den tiefsten Scharfblick, die klarste Einsicht in das Wesen der Dichtkunst und in die Anforderungen, die an einen Dichter gestellt werden müssen; und so oft auch Possen und Witze, wie natürlich, den Gang der ruhigen Erörterung unterbrechen oder vielmehr ganz aufheben, so blickt doch überall der Ernst durch, mit dem er solche Andeutungen aufgefasst wissen will. Und dieser Mann zeigt in den Fröschen auf unzweideutige Weise, dass er von der Poësie überhaupt und von der tragischen in's Besondere eine sittliche Wirkung verlangt. Abgesehen davon, dass er in dem Streite zwischen Aeschylos und Euripides wiederholt darauf hindeutet, der tragische Dichter müsse den Zuschauer belehren (*διδάξαι*), stellt er auch ganz bestimmt an ihn die Anforderung, dass er die Menschen in den Staaten besser, trefflicher zu machen versuchen müsse[40]); worunter natürlich nicht die Einprägung von moralischen Lehren und Sentenzen (was gerade am Euripides auch von Aristophanes getadelt wird) zu verstehen ist, sondern die langsame, allmähliche Erziehung und Gewöhnung zur Sittlichkeit, welche zwar nicht eine einzelne Tragödie für sich, wohl aber die eine lange Zeit hindurch bestimmt und consequent verfolgte Richtung in der tragischen Poësie überhaupt bewirken kann. Aeschylos rühmt sich denn auch, er habe dem Euripides die Athener als ganze, vierschrötige, edle und hochgesinnte Männer übergeben, dieser sie aber zu nichtsnutzigen Schwätzern und Schurken gemacht[41]), wodurch die Veränderung in der sittlichen Haltung der Athener ganz übereinstimmend mit unserer obigen Behauptung der veränderten Richtung der Tragödie zugeschrieben wird. So sollen die Sieben gegen Theben und die Perser ganz vorzüglich den Kriegsmuth und die Siegeszuversicht genährt haben, die wir an den Athenern jener Zeit bewundern.[42]) Und

---

[39]) Sehr schön und ausführlich hat diese Kritik bis in's Einzelne dargestellt und zergliedert Ed. Müller a. a. O. I., S. 140—183 und S. 254—283.

[40]) *ὅτι βελτίους ποιοῦμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.* Frösche 1009 Dind.

[41]) Frösche 1014 f. [42]) Frösche 1022. 1026. 1027.

als sein ganzes Streben, als den letzten Zweck seiner Bemühungen in der Darstellung edelgesinnter Heroën giebt Aeschylos dies an, dass seine Mitbürger sich bemüheten, an solchen Vorbildern schöner und erhabener Männlichkeit sich selbst in die Höhe zu strecken.[43]) Wie verderblich wird dagegen die Wirkung geschildert, welche die euripideïschen Dramen (eine Stheneböa, eine Phädra) auf die Sitten der Athener hervorbrachten. Es wird ihm geradezu der Vorwurf gemacht, er habe, da doch der tragische Dichter für die Erwachsenen dasselbe sei, was der Lehrer für die Kinder[44]), diese seine hohe Bestimmung durchaus schlecht und zum Verderben des Staates angewendet[45]). Ihm und seinen Dramen wird es zugeschrieben, dass die Palästren leer geworden sind, dass den Obrigkeiten der schuldige Gehorsam verweigert wird, dass alle Scham und alle Zucht entwichen ist.[46]) Ja, die ganze Erbitterung des Aristophanes gegen Euripides ist ja nur aus dem gewaltigen, zum Theil in Wahrheit höchst schädlichen Einflusse zu erklären, den dessen Tragödien auf den Geist der Zeit hatten. Durch seine Darstellungen, meinte mit Recht Aristophanes, würden die Banden der alten Sitten gelockert, die alte Biederkeit und Rechtlichkeit, der feste Sinn, die ehrenhafte Männlichkeit verdrängt und einer neuen verderblichen Richtung, dem nutzlosen Raisonniren, der wortstolzen Eitelkeit, der Verachtung aller Religiosität Thür und Thor geöffnet. Und welchen andern Grund hätte wohl Platon gehabt, die Dichter aus seinem idealen Staate zu verbannen, als die Ueberzeugung, dass sie durch falsche und verführerische Aufregung der Seelenkräfte die Keime des Guten ersticken, die Bildungsrichtung ganzer Jahrhunderte vergiften können?

Wenn wir somit die Richtigkeit der Forderung einer sittlichen Wirkung in den Dramen der Alten ausser Zweifel gestellt haben, so versteht es sich doch von selbst, dass nicht alle Tragödien der Griechen den aristotelischen Forderungen in gleichem Masse entsprechen können. Der alte Philosoph hat seine Bestimmungen aus den besten Dramen, die ihm vorlagen, abgezogen; er giebt also in seiner Definition (c. 6, 2) die Eigenschaften einer ganz vollkommenen Tragödie, des Ideales einer Tragödie an, dem sich jede einzelne so viel als möglich nähere. Aber freilich hat es zu seiner Zeit, wie wir aus seinen eigenen, nicht eben seltenen, tadelnden Anführungen zur Genüge sehen, eine Menge schlechter Tragödien gegeben, die, nicht weil ihre Verfasser etwa andere, ganz entgegengesetzte Ansichten vom Drama gehabt, sondern nur, weil sie jenes Ideal in der Wirklichkeit nicht zu erreichen vermochten, des Aristoteles Forderungen nicht ganz entsprachen. Allen antiken Tragödien, selbst den schlechtesten, muss im Ganzen dieselbe

---

[43]) V. 1042: *ἀντεκτείνειν αὑτὸν τούτοις.*

[44]) V. 1044 ff. Plato Lysis p. 214 A: (*οἱ ποιηταὶ*) *γὰρ ἡμῖν ὥσπερ πατέρες τῆς σοφίας εἰσὶ καὶ ἡγεμόνες.*

[45]) V. 1065 f.

[46]) Vergl. 1072—1088.

Auffassung des Wesens der Tragödie zu Grunde liegen; aber natürlich werden sich die einzelnen Dramen in der Weise, wie sie jenes Ideal zur Anschauung gebracht und verwirklicht haben, sehr von einander unterscheiden. Ganz ebenso ist es ja zu allen Zeiten mit dem Verhältniss zwischen der Kritik und der Ausübung der Kunst.

Schon an den Tragödien des Aeschylos, den ältesten, die wir besitzen, möchte es nicht schwer sein, nachzuweisen, dass in dem Dichter die allgemeine Idee jener Katharsis lebendig geworden war. Wir haben leider von seinen Dramen nur noch wenige, und zwar zum grossen Theil Mittelstücke übrig, aus deren Beschaffenheit sich auf die Composition des Ganzen meistentheils nur sehr unsichere Schlüsse ziehen lassen. Durch die ganze Art seiner Tragik, durch die trilogische Entwickelung ist Aeschylos gezwungen, die Reinigung erst in dem dritten Stücke des Ganzen zu vollziehen; und seine Dramen gewinnen daher (besonders die Einzeltragödien), für sich betrachtet, leicht den Anschein, als seien sie dazu bestimmt, die Idee eines unbegreiflichen, unerforschlichen, der menschlichen Vernunft unzugänglichen Schicksals zu verkörpern. Bei näherer Prüfung aber muss dieses Vorurtheil immer mehr verschwinden, und man wird bei ihm, wie bei Sophokles, zum grossen Theil den Grundsatz befolgt finden, das Schicksal der handelnden Personen aus ihrem Charakter zu entwickeln, ihre Leiden als die verkörperten Folgen ihrer Handlungen darzustellen: wobei er freilich mehr nach einem inneren Takt, als mit vollkommenem Selbstbewusstsein zu Werke gegangen sein mag. Darauf deutet wenigstens das Urtheil des Sophokles über ihn: er thue zwar das Rechte, aber ohne es zu wissen. In diesem Ausspruch liegt die Anerkennung, dass Aeschylos in seinen Dichtungen im Ganzen dieselben Principien verfolgte, wie Sophokles; es muss sich also in ihnen auch das Hauptelement der Tragödie, die Katharsis, entdecken lassen, nur noch nicht nach den Gesetzen der vollendeten Kunst ausgebildet, sondern mehr nach einem unmittelbaren und unbewussten Instinct befolgt. Diesem Elemente aber läuft die Idee eines blind waltenden, Schuldige wie Unschuldige vernichtenden Schicksals durchaus zuwider, und dies kann daher schon bei Aeschylos ein Motiv von grosser Bedeutung nicht gewesen sein. Gerade das Gegentheil davon finden wir an vielen Stellen seiner Tragödien deutlich und bestimmt ausgesprochen, nämlich das Princip einer strengen, aber nur gerechten Vergeltung; und dieses Princip ist es in der That, ohne welches eine Reinigung im aristotelischen Sinne undenkbar wird. So wird Orestes von den Erinyen verfolgt nicht auf Geheiss eines ungerechten, tückischen Geschicks, sondern auf Veranlassung seiner grausen That, welche, wie gerecht auch immer, die göttlichen Gesetze tief verletzt hatte. Selbst der Götter Schutz kann einen solchen Frevler nicht retten, sondern hinabgerissen wird er in den Hades, wo Jedweder für seine Thaten den billigen Lohn empfängt.[47] Aber, wiewohl des Schattenreiches unerbittlicher Fürst, der jegliche

---

[47]) O. Müller, Eumeniden, V. 256 ff.

Sünde schaut, die Thaten der Menschen tief in's Herz schreibt, um strenge Vergeltung im Erdschlunde tief zu üben: so ist doch er selbst, so sind doch seine Dienerinnen, die Erinyen, nicht Abgeordnete einer finstern Macht, welche ihre Freude daran hat, die Menschen unschuldig zu zermalmen; das Amt, das sie erhalten haben, ist ein gerechtes.[48]) Wer seine Hände rein hält von Blut, der hat nichts von den finstern Mächten zu fürchten, ungehärmt durchwallt er das Leben; nimmer wird er ganz zu Schanden; ja der Segen der Götter begleitet ihn.[49]) Nur, wo ein Frevler die bluttriefenden Hände verbergen will, da erscheint als Zeuge des Rechts für den Todten ihm der Erinyen Schaar, und erpresst, wenn auch spät, von ihm die entsetzliche Busse des Blutes.[50]) — Fällt doch selbst der herrliche Agamemnon, Ilion's Besieger, nicht nach der Willkür eines ungerecht waltenden Schicksals, sondern weil er durch den Opfertod seiner eigenen Tochter Iphigeneia das Recht der Natur zuerst verletzt hat. So oft auch vor und nach seinem Tode auf die uralten Greuel des Atridenhauses hingewiesen wird, nirgends werden die Sünden seiner Väter als Ursache seines Sturzes angegeben, sondern diese ist und bleibt stets sein eigenes Vergehen gegen die ungeschriebenen, aber jeder Menschenbrust unmittelbar eingeborenen Gesetze. Wie häufig und ergreifend weist der Chor auf jene Verletzung des Naturrechtes hin![51]) Die Angst und Besorgniss, die Gottheit werde, wenn auch spät, diesen Frevel rächen, nimmt den greisen, dem herrlichen Heldenkönige sonst treu ergebenen Männern so sehr alle Freudigkeit und Hoffnung, dass sie bei der Erscheinung der Feuerpost von Ilion's Zerstörung sich gar nicht zu dem Glauben an ein Ereigniss überreden können, das sie doch so viele Jahre mit der heissesten Sehnsucht herbeigewünscht haben. Sie können es nicht denken, dass eine mit so übler Vorbedeutung begonnene Unternehmung noch glücklich enden könne. Früher oder später, das ist ihre Ueberzeugung, muss des edlen Königs Vergehen von den Göttern gestraft werden, und, obwohl die Liebe für ihren Fürsten sich in ihrem eigenen Herzen gegen diesen Glauben empört, sie haben erwartet, dass schon vor Ilion der Zorn der Ewigen ihn ereilen würde. Ja, als an der Wahrheit der Kunde nicht mehr gezweifelt werden kann; als der Fürst im glänzenden Siegeszuge nach zehnjähriger Abwesenheit sein Heimathland leibhaftig wieder betreten hat: auch da klingen noch immer jene dumpfen Töne, die halberstickten Erinnerungen an die alte, noch ungesühnte Schuld, jene Mahnungen an die strenge Gerechtigkeit der Götter durch; und mit den Thränen der Freude über die Rückkehr des innig geliebten Herrn vermischen sich heimlich und ungesehen die bangen Thränen der Ahnung, der Trauer über einen Tod, der sich nicht lange mehr verzögern

---

[48]) *εὐθυδίκαι θ' ἡδόμεθ' εἶναι.* V. 296 ff.

[49]) V. 466 f.; vergl. Agam. 761 Dind.: *οἴκων δ' ἄρ' εὐθυδίκων καλλίπαις πότμος ἀεί.*

[50]) V. 300 ff.; vergl. auch 458 f., 461 ff., 468 ff.

[51]) Das *αἴλινον, αἴλινον* hallt durch das ganze erste Stasimon.

kann.[52]) Und in dem grausenvollen Augenblicke, wo der Chor den erschlagenen Agamemnon auf dem Boden liegen, das verruchte Weib, das die That vollführt, blutbesprützt und frohlockend, das Mordbeil in den Händen, über der geliebten Leiche stehen sieht; wo er ganz Trauer und Klage ist um den so elend darniedergestreckten Fürsten; wo sein ganzes Gedächtniss ihm nur die Herrlichkeit, die Hoheit, die Güte, den Edelmuth des Geschiedenen zurückrufen sollte: selbst da kann er nicht umhin, daran zu mahnen, dass die scheussliche That nicht das Werk des blinden Zufalls, eines schadenfrohen, grundlos wüthenden Verhängnisses, sondern der Beschluss des ewig weise, gerecht und milde waltenden Zeus ist.[53])

Es könnten noch viele Stellen der Art angeführt werden; doch wird den Kennern des Aeschylos das, was wir darthun wollen, längst als eine des Beweises nicht mehr bedürftige Thatsache vorschweben. So dunkel und undeutlich zuweilen auch seine Aussprüche über das Verhältniss des Schicksals zu den Menschen und ihren Thaten sein mögen, immer wird man als Resultat seines Nachdenkens über dergleichen Dinge aus dem scheinbaren Widerspruche verschiedener Urtheile etwa dieses herausfinden: Strenge zwar und unausweichlich waltet über den Sterblichen eine höhere, richtende Macht, deren Rathschlüsse sich nicht selten in ein unerforschliches Dunkel zu hüllen scheinen; aber ihre strafende Hand trifft, stets gerecht, nur den, der durch seine Thaten sie auf sich herniederzieht; so sehr dem schwachen Verstande des Menschen das Gegentheil zuweilen wahrscheinlich werden mag, stets nur dem Verbrecher sendet sie das Leiden.[54]) Wer in frommer Ehrfurcht vor der Götter ewigen Gesetzen tadellos seine Tage hinbringt, der wird sich einer fortdauernden, ungetrübten Gunst des Schicksals erfreuen; aber er sei auf seiner Hut: denn wer, in Uebermuth und Gottvergessenheit sich überhebend und die heiligen Satzungen verletzend, leichtsinnig in sein Verderben selbst hineinrennt, „dem gesellt sich schnell der Gott".[55])

Es deutet Vieles darauf hin, dass der Begriff der Katharsis, von welchem natürlich ein Dichter zur Zeit der Perserkriege noch keine so klare Anschauung haben konnte, wie Aristoteles, dem Aeschylos viele Schwierigkeiten gemacht, dass er ihn vorzüglich zu jener eigenthümlichen Verknüpfung seiner langen trilogischen Reihen genöthigt hat. Der Oresteia ist dies noch deutlich anzumerken. Der Dichter kann gar nicht zum Abschluss kommen; der erste, ungeheure Frevel bringt die Wage, deren Gleichgewicht die

---

[52]) Vergl. Agam. (Poët. scenici von Dindorf) 100. 131 ff. 177. 206 ff. 220 ff. 381 ff. 385 ff. 456 ff. 756 ff. 764 ff. 975 ff. 990 ff.

[53]) Agamemn. 1485: *ἰώ, ἰὴ διαὶ Διὸς παναιτίου, πανεργέτα, τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται, τί τῶνδ' οὐ θεόκραντόν ἐστιν.*

[54]) Choëph. 314 f.: *δράσαντι παθεῖν, τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ.* Vergl. Agam. 1563 f.: *μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν χρόνῳ Διός, παθεῖν τὸν ἔρξαντα.*

[55]) Pers. 742: *ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χὠ θεὸς ξυνάπτεται.*

Uebereinstimmung der ewigen Gesetze mit den Thaten der Menschen anzeigen würde, so in's Schwanken, dass die Zunge, bald nach dieser, bald nach jener Seite sich neigend, die richtige Mitte nicht finden kann; selbst die von den Göttern anbefohlene That der Vergeltung scheint, weil sie ihrer Natur nach von neuem die Verletzung einer heiligen Satzung sein muss, die Ausgleichung des Rechtes zu erschweren; die Katharsis, der befriedigende Abschluss der aufgeregten Empfindungen scheint selbst nach der reiflichsten und besonnensten Abwägung der Schalen noch immer unmöglich; und so treibt dieses fast peinliche Streben nach der strengsten Gerechtigkeit den Dichter zu immer neuen Fortsetzungen der angefangenen Verwickelung, bis endlich der Knoten, wie in den Eumeniden, auf eine formale, man möchte fast sagen, mechanische Weise, halb durch einen ganz äusserlichen, gerichtlichen Act, halb durch die wohlwollende Willkür einer Gottheit mehr zerhauen, als gelöst wird. Die Kunst des Aeschylos ist noch nicht so weit gediehen, innerhalb eines beschränkteren Kreises von Ursachen und Wirkungen Mitleid und Furcht aufzuregen und zu reinigen; er versteht es noch nicht, Recht und Unrecht so zu vertheilen, dass schon nach der Darstellung Einer Handlung über Beides kein Zweifel mehr sein kann; seine Katharsis ist noch eine unvollkommene: aber die Nothwendigkeit einer vollständig befriedigenden Ausgleichung hat er schon eben so gut begriffen, wie Sophokles.

Sophokles heisst allgemein der Meister, der Heros der griechischen Tragödie. Wenn er nun nach dem Vorgange eines so erhabenen Künstlers statt einer weise und zwar streng, aber gerecht waltenden Nothwendigkeit, deren unbekämpfbare Macht nicht auf der blinden Kraft einer launenhaften Willkür, sondern auf der gesetzlichen Entwickelung der Folge aus der That beruht — wenn statt dieser gerecht waltenden Moira er, der besonnene Dichter, der am Aeschylos den Mangel an Selbstbewusstsein mit Recht gerügt hatte, ein blind über den Häuptern der Menschen hinschreitendes Verhängniss, das ohne Grund stürzt und ohne Grund erhebt; kurz, wenn er statt der Vorsehung den Zufall als Hebel zur Entwickelung der Tragödie eingeführt hätte: so wäre der Uebergang von Aeschylos zu ihm so wenig ein Fortschritt zu nennen, dass man vielmehr diese Veränderung als den Anfang des Verfalls der attischen Tragödie ansehen müsste. Ja, dieses Urtheil würde in seiner ganzen Kraft und Bestimmtheit stehen bleiben, wenn er auch nur eine einzige Tragödie gedichtet hätte, in welcher das blinde Schicksal grässliche Leiden über treffliche Menschen verhängt, die sich auch nicht des geringsten Fehlers schuldig gemacht haben. Was auch seine sonstigen Verbesserungen im Drama gewesen wären, diese Umgestaltung des innern Ganges der Tragödie hätte hingereicht, ihm den Namen des Vollenders dieser Dichtungsart für immer zu entziehen. Wenn man in neuerer Zeit nicht bloss ein, sondern alle Stücke des Sophokles mit dem Namen von Schicksalstragödien (um mich eines kurzen Ausdrucks zu bedienen) hat bezeichnen wollen, so scheint dabei ausser Acht gelassen worden zu sein, dass man gerade damit

selbst die Achtung vor der äusserlichen, technischen Kunst des Sophokles, deren Vollendung man doch so sehr zu preisen und hervorzuheben bemüht gewesen ist, in hohem Grade verringert: denn das Schicksal ist ein durchaus zufälliger, in keiner Rücksicht der Kunst bedingter Hebel, ein durchaus willkürlicher deus ex machina, der die innere Nothwendigkeit selbst der Entwickelung der ganz äusserlichen Ereignisse der Handlung aufhebt[56]). Nun bezeugen uns aber die mannichfaltigsten Erzählungen alter Schriftsteller, dass Sophokles vorzüglich hochgeschätzt worden sei wegen der Kunst, die Personen des Drama's nach ihren Charakteren zu schildern (*ἠθοποιία*). So sagt der alte Biograph des Dichters, indem er ihn in dieser Beziehung mit Homeros vergleicht: „Er versteht die Kunst, Charaktere darzustellen und durch Abwechselung in der Zeichnung derselben zu vergnügen“[57]); und weiter unten wiederholt er, indem er auf die Wichtigkeit der Meisterschaft in dieser Kunst ausdrücklich hinweist, dasselbe Urtheil mit dem Zusatz, der Dichter habe durch einen kleinen Halbvers, ja durch ein einziges Wort gar oft den ganzen Charakter einer Person anschaulich gezeichnet[58]). Auch eine in vielfach verschiedener Weise ausgelegte Stelle des Plutarchos weist mit Bestimmtheit darauf hin, dass Sophoklês selbst die richtige und feine Darstellung der Charaktere für die schätzenswertheste Kunst des tragischen Dichters gehalten habe[59]). Was ist nun unter dieser vielfach gerühmten Ethopöie, unter der Kunst der Darstellung der Charaktere zu verstehen? Etwa die Geschicklichkeit, die Sitten und Denkweise, die Willensrichtung gewisser Menschen treffend und geistreich zu schildern, ganz abgesehen von der Entwickelung des Drama's? Gewiss nicht; denn eine solche abstracte Charakterschilderung allein kann in vielen anderen Rücksichten ausserordentlich verdienstlich, auch poëtisch sein: dramatisch, tragisch ist sie nicht. Aristoteles bezeichnet die Schilderung der Charaktere als das Zweite der Tragödie, als das Erste den Mythos, also die Darstellung der Handlung[60]); er sagt zugleich an einer andern Stelle[61]), dass in Gemässheit ihres Charakters und ihrer Denkweise die Personen der Tragödie glücklich oder unglücklich werden. Nach dieser

---

[56]) Aristot. Poët. 15, 7: *φανερὸν οὖν, ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν καὶ μὴ — ἀπὸ μηχανῆς.*

[57]) So verstehe ich das „*ἠθοποιεῖ καὶ ποικίλλει*“ in der Vita Soph.

[58]) *ὥςτ' ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου, ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόςωπον. ἔστι δὲ τοῦτο μέγιστον ἐν τῇ ποιητικῇ, δηλοῦν ἦθος.*

[59]) Plut. de profect. virt. c. 7 T. VII., 252 ed. Hutten. Vgl. dazu Lessing im Leben des Sophokles S. 201 — 207, der mit Unrecht (gleich Welcker, Trilogie S. 525) die ganze Stelle auf Euripides bezieht; Ed. Müller, Gesch. der Theorie der Kunst I, S. 17 u. 223 ff. O. Müller, Gr. Litgsch. II., S. 115. 116 Anm. Bernhardy, Gr. Litgsch. II., S. 795. Schultz: De vita Soph. S. 130; Ad. Schöll: Sophokles. S 70 — 72 Anm.

[60]) Poët. 6, 14: *ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη.* Vgl. 6. 6. 6. 11, 12.

[61]) Poët. 6. 5.

Stelle, in der ein bestimmter Einfluss der Charakterzeichnung auf die Entwickelung der Handlung, also des Mythos selbst, nicht bloss gegeben, sondern auch gefordert ist, wäre dann, wenn man die sonstigen Lehren des Philosophen über die Behandlung der Charaktere berücksichtigt, unter der Ethopöie die Kunst zu verstehen, vermöge deren der Dichter den Charakter einer Person mit ihrem Schicksal durch seine Darstellung so in Verbindung bringt, dass das letztere wie eine nothwendige, unausweichbare Folge aus dem ersteren als seiner Ursache entspringt; und gerade in dieser Kunst ist Sophokles ausgezeichnet. Eine Charakterzeichnung im Sinne der Neueren hat er so wenig, wie irgend ein anderer antiker Tragiker; fassen wir das Wort in diesem Sinne, so skizziren die Alten nur, indem sie nur insoweit den Charakter darstellen, als er zur Erklärung des Schicksals der Person nothwendig ist. Schon Bernhardy[62]) hat richtig bemerkt, die sophokleïschen Charaktere seien keineswegs subjectiv aufgefasst und in allem Detail der Schilderung der Person als eines einzelnen Menschen durchgeführt; sie seien vielmehr Symbole von Tugendbegriffen, welche nur durch die Gegensätze, die sie aus sich erzeugen und gegen einander kehren, mit Blut und der energischen Schärfe der Persönlichkeit erfüllt würden. Den Begriffen der Neueren von der Charakterzeichnung nähert sich noch am meisten Euripides, der aber, weil er nach des Sophokles Ausspruch die Menschen schilderte, wie sie sind, nicht wie sie sein sollen, die schöne Idealität der antiken Tragödie in das Alltägliche herabzog. Des Sophokles Ethopöie ist ein wesentliches Moment zur Vollendung der Katharsis; sie hat zum Zweck, die Charaktere so darzustellen, dass sich aus ihnen sowohl die Thaten als auch die Leiden der tragischen Personen nach den Gesetzen der Nothwendigkeit oder der innern Wahrscheinlichkeit wie von selbst entwickeln; und auf diesen Zweck soll ja auch nach Aristoteles die ganze Kunst der Ethopöie hinwirken[63]). Denn, sagt er, auch ohne jene Kunst kann wohl eine Tragödie bestehen, und die Stücke der Neueren entbehren gewöhnlich dieses Vortheils[64]), aber, können wir in seinem Sinne hinzusetzen, je mehr die Dichter denselben aufgeben, desto kunstloser und unvollkommener sind auch ihre Producte. Jene neueren Tragiker, d. h. die Nachfolger des Euripides, hatten nämlich statt der Ethopöie ein anderes, der Ochlokratie mehr zusagendes Element in der Tragödie ausgebildet, die *διάνοια*, welche Aristoteles dem *ἦθος* entgegenstellt, und in welcher Bernhardy[65]) mit Recht das Element einer mehr persönlichen Darstellung, ein Element rhetorischer und raisonnirender Art erkennt. Man könnte die beiden Begriffe (*ἦθος* und *διάνοια*) in ihrem Gegensatze viel-

[62]) Gr. Litgsch. II., S. 791.

[63]) Poët. 6, 9.

[64]) Poët. 6, 11.

[65]) Gr. Litgsch. II., S. 689. — Aristot. Poët. 6, 6: *διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασί τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.* Vgl. zu dieser Stelle Ritter's Anm. u. Aristot. de anima 3, 10. Metaphys. 5, 1.

leicht durch die beiden deutschen Ausdrücke „Charakter“ und „Denkweise“ bezeichnen, insofern sich der erstere mehr in Handlungen, die letztere in ausgesprochenen Maximen und Sittenregeln offenbart. Bei Sophokles ist dieses Element nur sehr mässig angewandt; bei Euripides gewinnt es schon eine sehr weite und übergreifende Entwickelung; und bei dessen Nachfolgern, theilweise auch schon bei ihm selbst, musste es häufig in massloser Uebertreibung den Mangel einer kunstvollen Ethopöie ersetzen.

Die sophokleïsche Ethopöie erfüllt alle Forderungen des Aristoteles, ja die Behauptung würde sich leicht beweisen lassen, dass der Philosoph bei der Aufstellung seiner Bestimmungen hauptsächlich den Vollender der griechischen Tragik und seinen Stil vor Augen hatte. Denn Sophokles vor allen Andern versteht es, mit einer unübertrefflichen Feinheit, ohne alle Winke, ohne lästige Andeutungen, aus den Charakteren seiner Hauptpersonen, die meist edel und gross gehalten sind, die ganze Handlung wie die einzelnen Fäden derselben dergestalt herauszuspinnen, dass selbst die schwersten Leiden als eine natürliche, unabweisliche, im Lauf der Ereignisse begründete Folge jener Charaktere erscheinen; ja, wodurch die Katharsis bis zu ihrer höchsten Vollkommenheit gesteigert wird, er weiss es mit unnachahmlicher Kunst, nach einem im Anfang sorgfältig versteckten und erst am Ende immer klarer hervortretenden Plane so einzurichten, dass, obwohl seine Charaktere durchweg gleichmässig gehalten sind[66]), seine Helden selbst jene Erkenntniss erhalten, wie ihr Fall, ihre Vernichtung ein Sieg, ein Triumph der ewigen Gottesgesetze ist, die sie in einseitigem, vielleicht wohlgemeintem Streben freventlich verletzt haben[67]).

Ein Punkt ist noch für die Auffassung der sophokleïschen Tragik und Katharsis von der grössten Bedeutung: wir meinen die Behandlung des Chors, den der Dichter mit ganz besonderer Vorliebe und bewundernswürdiger Feinheit ausgebildet hat. Man hat den Chor mit einem nicht eben genauen Ausdrucke den idealisirten Zuschauer, den personificirten Gedanken über die dargestellte Handlung genannt[68]). Auch kann man so allgemein nicht behaupten, dass in ihm, während in den Hauptpersonen das Einzelne untergehe, die Gattung als das Abbild der dauernden Weltgesetze stehen bleibe, in welchem alle Widersprüche vermittelt seien, so, dass sie sich nicht zerstören, sondern durch ihr Gleichgewicht erhalten[69]). Aristoteles sagt ausdrücklich[70]): „Und den Chor muss

---

[66]) Nach Arist. Poët. 15, 4. 6. vgl. Horat. A. P. 119.

[67]) So wenigstens die Katharsis in den beiden Oedipen, in der Antigone, und auch im Aias und theilweise in den Trachinierinnen; in der Elektra und im Philoktet stand der Mythos, der nicht ganz verändert werden konnte, einer so vollkommenen Ausbildung der Katharsis entgegen. Objectiv aber findet sich der Sieg des sittlichen Princips in den Tragödien des Sophokles überall.

[68]) Schlegel, Vorlesungen I., S. 115 u. 113.

[69]) Solger, Nachgelassene Schriften II., S. 524.

[70]) Poët. 18, 7. — Vgl. Bernhardy, Gr. Litgsch. II., S. 797.

man als einen der Schauspieler auffassen, und er muss ein Theil des Ganzen sein und mitspielen, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles.“ Dieser Ausspruch verlangt auch vom Chor eine individuelle Färbung, welche ihm durch jene allgemeine Bedeutung eines idealisirten Zuschauers oder eines Abbildes der ewigen Weltgesetze gänzlich geraubt werden würde. Um die vollständige Ansicht des Philosophen zu haben, muss man noch eine andere Stelle beachten, in der er sagt: „Der Chor ist ein nicht mithandelnder, theilnehmender Freund; denn er vermag nur Wohlwollen zu gewähren, denen er zur Seite steht“ [71]). In beiden Stellen ist ein Moment der Wahrheit enthalten; nur muss man nicht vergessen, dass in der ersten die Vergleichung des Sophokles mit Euripides den Philosophen veranlasst hat, einen etwas stärkeren Ausdruck, dass nämlich der Chor ein Schauspieler sein müsse, zu gebrauchen, um dadurch das Unterscheidende in der Behandlung des Chors bei beiden Dichtern um desto auffälliger hervorzuheben. Schauspieler im vollen Sinne des Wortes ist der Chor noch in einigen Stücken des Aeschylos, vorzüglich in den Schutzflehenden; und auch noch in den Eumeniden nimmt er in einer Weise an der Handlung und an ihrer Entwickelung und Entscheidung Antheil, dass man ihm, besonders in seiner Stellung dem Apollon gegenüber, die Bedeutung eines wirklichen Schauspielers nicht versagen kann. Bei Euripides dagegen ist der Chor ein überflüssiger Prunk geworden; seine Gesänge stehen oft in einem so lockeren Zusammenhang mit der Handlung, dass sie ebenso gut in einem beliebigen andern Stücke angebracht sein könnten; ja es hat ganz den Anschein, als wenn dieser späteste der drei grossen Tragiker den Chor häufig nur dazu benutzt habe, den Fortschritt der Handlung durch angenehme musikalische Zwischenspiele (ähnlich den Symphonien in unsern Zwischenakten), wie durch Ruhepunkte, zu unterbrechen, und die straffe Anspannung der Gefühle angenehm zu mildern. Mitten inne zwischen beiden steht Sophokles. Hält man seine Art der Benutzung des Chors gegen die äschyleïsche, so wird man sagen müssen, sein Chor sei mehr ein ruhiger, wohlwollender, aber in die Handlung nicht mit eingreifender Freund; vergleicht man sie dagegen mit der Weise des Euripides, so wird man mit Recht behaupten dürfen, der sophokleïsche Chor sei in weit höherem Grade Schauspieler, als der euripideïsche. Das Verhältniss ist nämlich dies, dass der Chor des Sophokles in einigen Stücken zwar selbst für und gegen die Handelnden Partei nimmt und seine Liebe wie seinen Hass selbst durch persönliches Einschreiten zu erkennen giebt, wodurch er sich dem äschyleïschen nähert [72]), niemals aber seine eigenen Interessen verficht, also auch nie in dem Masse auf die Handlung einwirken kann, wie Einer, um dessen eigenes Wohl und Wehe es sich handelt. Und das, denke ich, ist der Sinn der beiden aristotelischen Stellen, das die Lösung ihres scheinbaren Widerspruchs.

[71]) Probl. 19, 48.

[72]) Man vergleiche nur den Chor im Aias mit dem im Agamemnon.

Durch die Einführung des dritten Schauspielers nämlich, die man wohl jetzt allgemein nicht mehr dem Aeschylos [73]), sondern dem Sophokles [74]) zuschreibt, wurde eine grössere und künstlichere Verflechtung der Handlung möglich, welche früher nur mangelhaft dadurch erreicht werden konnte, dass der Chor in den Strom der Entwickelung als thätiges, für seine Interessen wirkendes Mitglied hineingezogen wurde. Der Chor als Schauspieler wurde mithin durch jene Aenderung überflüssig; daher denn auch seine Gesänge bei Sophokles nicht mehr den ungeheuren Raum einnehmen, wie so oft in den Schöpfungen des Aeschylos [75]). Eine grössere, mannichfaltigere Menge, eine wechselvollere Reihenfolge von Situationen, eine energischere Entwickelung durch die Gegensätze der Charaktere wurde nach der Aufnahme dreier Schauspieler ausführbar; die Schürzung des Knotens konnte nun kunstvoller gestaltet, seine Lösung überraschender und elektrischer herbeigeführt werden: aber die Uebersicht über das Ganze wurde natürlich bei so vielfachen und wunderbaren Verwickelungen schwieriger und behinderter; daher es wohl nöthig war, den Geist des Zuschauers unmerklich und versteckt so zu leiten, dass die Katastrophe ihn gerade in dem Masse aufklärte und beruhigte, wie der Dichter es wollte. Beim Schlusse des Drama's musste nichts mehr einem vollkommenen Verständnisse desselben im Wege stehen; alle Verwickelungen mussten klar und anschaulich gelöst vor dem Auge des Zuschauers daliegen. Zu diesem Zwecke kam dem Sophokles der Chor, den er als Schauspieler nicht mehr brauchen konnte, trefflich zu Statten; und er hat ihn demgemäss in dem Sinne angewandt, durch ihn, so praktisch sich auch immer seine Betrachtungen auf einen vorliegenden speciellen Fall beziehen mögen, alle Widersprüche der Charaktere in einer gewissen Schranke zu halten, zu heftige Conflicte wenn nicht zu verhindern, so doch aufzuklären, zu mächtig aufgeregte Empfindungen, die den Zuschauer an der unparteiischen Verfolgung des weitern Fortganges hätten hindern können, auf ein gewisses Mass zurückzuführen, kurz, bei allem Durcheinanderstürmen von Gefühlen doch diejenige Stimmung des Geistes, diejenige Gleichmässigkeit der Empfindung festzuhalten, welche, weit davon entfernt, eine todte, apathische Ruhe zu sein, die Seele geschickt macht, auch noch fernere Eindrücke in ihrer objectiven Geltung in sich aufzunehmen. Insofern kann man den Chor bei Sophokles allerdings das Princip des Gleichgewichtes inmitten aller Widersprüche nennen: nur darf man nicht vergessen, dass dies nur die eine Seite ist. Denn andrerseits muss er, wenn er nicht zu einem

---

[73]) Diesem konnte sie nur durch Missverständniss zugeschrieben werden, weil er in seinen späteren Stücken nach Sophokles' Vorgang auch drei Schauspieler brauchte. — Vgl. Themist. Orat. 15, S. 358 und die Vita Aesch. bei Robort.

[74]) Nach Aristot. Poët. 4, 13. Diog. Laërt. III., 56. Suidas s. v. *Σοφοκλῆς*.

[75]) *ὁ δὲ χορός γ' ἤρειδεν ὁρμαθοὺς ἂν μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς.* Arist. Frösche 914. 15. Dind. — Doch hatte auch schon Aeschylos *τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε* (Arist. P. 4, 13), da früher die Tragödie fast nur aus einer langen Reihe von Gesängen mit eingelegten Erzählungen bestand.

bloss zufälligen und überflüssigen Nebendinge werden soll, je nach dem Gegenstande und Inhalt der Tragödie auch eine durchaus individuelle Färbung haben; er muss seine Theilnahme an der Handlung selbst, wie an deren Trägern zu erkennen geben, und diese Theilnahme wird sich häufig sogar bis zur Parteinahme, ja bis zum selbstthätigen Einschreiten steigern können. In solchen Fällen kann der Chor natürlich nicht jene Objectivität behalten, die er durchaus bewahren müsste, wenn er überall und immer nur der personificirte Gedanke über die dargestellte Handlung wäre. Daraus ergiebt sich, dass in den Worten des Chors nicht immer die wahre Meinung des Dichters ausgesprochen sein kann; dies ist am allerwenigsten möglich, wenn der Chor in seinen persönlichen Interessen und Gefühlen erregt wird; aber auch selbst in seinen objectiveren Aeusserungen wird er je nach der Rolle, die der Dichter ihm angewiesen, je nach der niederen oder höheren Stellung, die er den handelnden Personen gegenüber einnimmt, bald mehr, bald weniger einseitig und befangen sein. Zuweilen dient er sogar dazu, die Aufmerksamkeit von einer bevorstehenden Katastrophe schnell und entschieden abzulenken, die Vermuthungen geradezu irrezuführen [76]). Im Allgemeinen jedoch wird sich wohl die Unterscheidung festhalten lassen, die im Vorhergehenden schon angedeutet ist, dass nämlich der sophokleïsche Chor, sobald er mit ruhigem Geiste die Handlung beobachtet, uns am klarsten in die Denkweise und die Absicht des Dichters hineinblicken lässt, dagegen keine Aufschlüsse hierüber giebt, wenn er in Folge der heftigeren Entwickelung der Handlung persönlich so stark berührt wird, dass er dadurch, von seinem unabhängigen Standpunkte losgerissen, gleichsam zum Schauspieler wird. Das Erstere ist gewöhnlich mehr in den Gesängen der Fall, die wir mit dem Namen der Stasima bezeichnen; das Letztere in denen, die entweder selbst *κομμοί* sind oder sich doch der Natur dieser Lieder in Haltung und Metrum auffallend nähern. Gewöhnlich: denn Ausnahmen sind auf beiden Seiten nicht selten [77]).

Wenn die gegebene Erklärung von der aristotelischen Definition der Tragödie, besonders von dem Begriff der Katharsis und deren Darstellung in den Werken des Sophokles die richtige ist, so darf kein Drama dieses Dichters, also auch der König Oedipus nicht, für eine Schicksalstragödie angesehen werden, in welcher der Hauptheld von einem blind waltenden, ungerechten Verhängniss schuldlos vernichtet wird: denn diese Ansicht würde die Zulässigkeit der Katharsis aufheben [78]). Eben so wenig kann die Hypothese befriedigen, dass der König Oedipus mit dem Oedipus in Kolonos in der engsten

[76]) Man vgl. z. B. Kön. Oed. 1086 ff. Dind.

[77]) Vgl. Böckh in seiner Ausgabe der Antigone zu V. 834. 853 ff. 872 ff. (Dind.) gegen Gruppe, Ariadne S. 215 ff.

[78]) Als eine Schicksalstragödie wird aber der König Oedipus noch von Vielen betrachtet. Vgl. Schirach, Super Oedipo Sophoclis; Schlegel, Vorlesungen I., 179 f.; Gruppe, Ariadne S. 173 f.; Bernhardy, Gr. Litgsch. II., 805 ff. — O. Müller (Gr. Litgsch. II., S. 125 ff.) findet wohl eine Art Katharsis in dem

Verbindung gestanden, und dass die in jenem fehlende Reinigung der Leidenschaften in diesem Statt gefunden habe [79]). Dies hätte nur dann einen Sinn, wenn unwiderleglich dargethan werden könnte [80]), dass die beiden Oedipus-Tragödien an Einem Tage hinter einander aufgeführt wurden — eine Annahme, die durch die scharfsinnigen Erörterungen in C. F. Hermann's Quaestiones Oedipodeae für immer widerlegt ist. Und selbst wenn jener Nachweis möglich wäre, müsste ein engerer Ideenzusammenhang in diesen Dramen, eine künstlerische Hinüberführung der Handlung des einen in das andere durchaus geleugnet werden. Denn abgesehen davon, dass die Behandlung des Mythos, wie an einer anderen Stelle gezeigt werden soll, in beiden Dramen auf durchaus verschiedenen Grundlagen beruht, so sagt Suidas ausdrücklich, dass jener innere trilogische (oder tetralogische) Zusammenhang, den wir noch bei Aeschylos finden, und durch den je drei (oder vier) Dramen wie die Akte eines heutigen Schauspiels zu Einem Ganzen verbunden waren, von Sophokles aufgegeben wurde, indem er anfing *τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν.* Ueber den Sinn dieser Worte kann nach den umfassenden Erörterungen in Welcker's Aeschyleïscher Trilogie wohl kein Zweifel mehr sein. Erklärungsversuche solcherlei Art erscheinen nicht glücklicher, als wenn man die Grausamkeit des Schicksals und die furchtbaren Leiden, von denen der scheinbar unschuldige Oedipus heimgesucht wird, durch die Behauptung rechtfertigen will, Sophokles habe durch seine Tragödie die leichtsinnigen und ungläubigen Athener zum Orakelglauben und zur Götterfurcht zurückbringen wollen; nur aus diesem Grunde werde Oedipus, der Verächter der Götter und Orakel, so schrecklichen Qualen preisgegeben [81]). In diesem Falle hätte erstens Iokaste Hauptperson werden müssen, denn sie ist die eigentliche Repräsentantin des Unglaubens in der Tragödie; zweitens greift jene Auslegung nach äusserlichen, ausserhalb der Kunst und ihrer Absicht liegenden Zwecken, und endlich wäre die aristotelische Katharsis in der Tragödie nicht nachgewiesen.

Es ist nichts als ein altes Vorurtheil, das Sophokles vielleicht selbst gegen seine Absicht durch die Zeichnung des Haupthelden in der besprochenen Tragödie hervorgerufen und genährt hat, wenn man glaubt, dass Oedipus unschuldig oder wenigstens weit mehr leidet, als er verdient. Wie herrlich auch der Charakter des Helden dem Zuschauer oder Leser des Drama's erscheinen mag, der Heiligenschein, der ihn in den Augen der Meisten umgiebt, ist ein täuschendes Licht: es lässt sich streng und genau

---

Stücke, glaubt aber doch die Auflösung der vielfachen Widersprüche in der „tragischen Ironie" suchen zu müssen, hinsichtlich deren er sich auf eine uns unzugängliche Abhandlung von Thirlwall beruft.

79) Dieser Ansicht sind Solger (Vorrede zur Uebersetzung S. XXVI.), Thudichum (Uebers. I., S. 360 ff.) u. Fittbogen, De Sophoclis sententiis ethicis (S. 28).

80) Den Versuch dazu hat Schöll in seinem Sophokles S. 168 — 175 gemacht.

81) Vgl. Jacob, Quaestiones Sophocleae, S. 320 — 334. C. J. Hoffmann, Das Nichtvorhandensein der Schicksalsidee in der alten Kunst. Berl. 1832.

nachweisen, dass sein Leiden mit seinem Thun (*δράσαντι παθεῖν*), seiner Schuld in dem richtigsten Verhältnisse steht[82].

Dass wenigstens nach Aristoteles' Ansicht eine vollständige Katharsis in seinem Sinne in dem König Oedipus vorzufinden ist, dafür zeugt unzweifelhaft die vielfach wiederholte, rühmende Erwähnung der Tragödie in der Poëtik; ja, man darf behaupten, dass gerade dieses Drama der Vorstellung des Philosophen von der Reinigung der Leidenschaften am vollständigsten entsprochen hat, dass es vielleicht das praktische Vorbild zu seinen theoretischen Bestimmungen gewesen ist. In der Lehre von den Peripetien[83]) wird die Peripetie im König Oedipus als meisterhaft hervorgehoben; ebenso die Selbsterkennung (*ἀναγνώρισις*) des Helden, und zwar einerseits, weil in diesem Stücke Selbsterkennung und Umschwung vom Glück zum Unglück zusammenfalle, und andrerseits, weil sie aus den Begebenheiten selbst[84]) hervorgehe, ohne dass äussere Erkennungszeichen oder Verstandesschlüsse dabei nöthig wären. Schon die Behandlung des Mythos muss nach Aristoteles im König Oedipus vollkommen genannt werden; „denn", sagt er[85]), „Furcht und Mitleid lässt sich zwar durch das Gesicht erregen; es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, welches letztere vorzüglicher und die Weise des bessern Dichters ist. Denn die Fabel muss so eingerichtet sein, dass sie auch ungesehen den, der den Verlauf ihrer Begebenheiten bloss anhört, zu Mitleid und Furcht über diese Begebenheiten bringt; sowie die Fabel des Oedipus, die man nur anhören darf, um dazu gebracht zu werden". Bald darauf[86]) wird unsere Tragödie wieder deswegen gelobt, weil einige Erzählungen, die in dem Stücke selbst nicht begründet werden, eigentlich vor demselben liegen, während andere Dichter solche in der Fabel des Drama's nicht begründete Begebenheiten (*ἄλογα*) in die Handlung selbst verflechten. Dazu lässt sich noch ziehen, dass Aristoteles die Oedipus-Fabel als eine zur tragischen Behandlung sehr geeignete bezeichnet[87]), offenbar mit Rücksicht auf die treffliche Benutzung derselben durch Sophokles, die von ihm besonders auch wegen der Gedrängtheit der dramatischen Darstellung gerühmt wird[88]).

---

82) Wilbrandt, Ueber den König Oedipus des Sophokles, Rostock 1836, geht in der Opposition gegen die früheren Ansichten viel zu weit; er spricht dem Oedipus allen Edelmuth, jeden trefflichen Charakterzug ab und stellt ihn im Eifer für sein Princip als einen vollkommen gemüthlosen, über sein Wesen durch eigene Schuld und eigenen Leichtsinn verblendeten Verbrecher dar. Diese Uebertreibung führt ihn zu den wunderlichsten Behauptungen. Vgl. S. 15, 16, 18, 19, 20, 22, 25 ff., 34, 42, 51.

83) „Peripetie ist der Umschwung der Begebenheiten zum Gegentheil." Poët. 11, 1.

84) *πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, οἷον ἡ ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι.* Poët. 16, 8.

85) Poët. 14, 1. Die deutsche Uebersetzung von Lessing, Hamb. Dram. II. S. 156.

86) Poët. 15, 7. Arist. bezieht sich auf Kön. Oed. 715 — 754. Wie man die Worte des Philosophen als Tadel gegen Soph. auffassen kann, verstehe ich nicht.

87) Poët. 13, 5 vgl. 13, 3.

88) Poët. 26, 5.

Danach muss der Versuch, die Katharsis und zwar die aristotelische, wie sie oben dargestellt worden ist, im König Oedipus nachzuweisen, als gerechtfertigt erscheinen; ob dabei der sophokleïschen Tragödie Gewalt angethan werden muss, oder ob es genügt, die in ihr versteckt liegenden Gedanken offen darzulegen, wie sie sich bei einer tiefer eindringenden, aber vorurtheilsfreien Betrachtung von selbst ergeben, mag der Leser selbst entscheiden. — Die Fabel des Stückes ist nach Sophokles folgende[89]).

Laïos, der Labdakide, König von Theben, hatte einst von Phöbos ein Orakel erhalten, nach welchem ihm bestimmt war, von der Hand eines Sohnes, den sein Weib Iokaste ihm gebären würde, zu sterben. Lange Zeit hütete er sich, zur Erfüllung des Spruches Veranlassung zu geben; allmählich aber vergass er die Warnung, und erst als Iokaste wirklich Mutter eines Sohnes geworden war, trat des Gottes unbeachtet gebliebenes Wort wieder vor seine Seele; und um dessen Drohung unschädlich zu machen, liess er den Knaben mit eingeschnürten Füssen im Kithäron-Gebirg aussetzen. Der Diener aber, dem dies traurige Geschäft übertragen war, erbarmte sich des unschuldigen Kindes und gab es einem Hirten, der es seinem kinderlosen Herrn, Polybos, dem Könige von Korinth, brachte. Dieser erzog mit seiner Gattin, Merope, den fremden Knaben wie seinen eigenen; denn ihm selbst hatten die Götter einen Sohn versagt. Aus dem Kinde ward bald ein Jüngling, feurig und rasch, aber auch edelmüthig und hingebend. Lange lebte er in dem glücklichen Wahne, Polybos und Merope seien seine wirklichen Eltern; an einem unseligen Tage störte ihn darin ein Bekannter, dem der Rausch die Zunge gelöst hatte. Durch den unbestimmten Vorwurf, er sei ein unechter, untergeschobener Sohn, mehr als billig bewegt, fragte er seine Eltern nach seinem Ursprunge: sie waren erbittert, aber die Verlegenheit, die sich hinter ihrem Zorne verbarg, machte es ihnen unmöglich, den Aufgeregten vollständig zu beruhigen. Heimlich entfernt er sich von Korinth und geht nach Delphi, um den unfehlbaren Gott nach seiner Herkunft zu fragen. Aber Apollon würdigt ihn keiner Antwort; statt deren giebt er ihm die Verheissung, er werde einst seinen Vater erschlagen und mit seiner Mutter, als seiner Gattin, ein fluchwürdiges Geschlecht von Kindern erzeugen. Entsetzt über diese Worte, glaubt Oedipus ewig Korinth meiden zu müssen, denn er ist noch immer von dem Wahne befangen, er sei der Sohn des korinthischen Königspaares. Das einzige Mittel, solchen Greueln zu entgehen, meint er, ist Flucht in ferne Länder, wo er nichts von seinen Eltern, sie von ihm nichts hören. Unstät umherschweifend trifft er nicht weit von des Gottes Sitz nahe an einem Dreiwege einen auf einem Wagen daherfahrenden, von wenigen Begleitern umgebenen Greis. Die Strasse ist eng; Oedipus weicht nicht gleich aus;

---

89) Vgl. H. Blümner, De Sophoclis Oedipo Rege, Leipz. 1788, 4, S. 11 ff. Wunder am Anfange seiner Ausgabe des Kön. Oed. Firnhaber, Recension mehrerer Schriften über den König Oed. in den Neuen Jahrb. von Jahn u. Klotz, Bd. 50, Heft 2.

der Wagenlenker drängt ihn mit Gewalt aus dem Wege; er rächt sich durch einen heftigen Schlag. Da trifft ihn auch der Alte (es war sein Vater Laïos), der nach Delphi reist, um das Orakel zu befragen, ergrimmt mit dem Doppelstachel[90]); und in der Hitze des Zornes erschlägt Oedipus nicht bloss den, der ihn angegriffen, seinen Vater, sondern auch alle seine Begleiter ausser Einem, der nach Theben entflieht. Hier ward, wie es scheint, wohl eine Untersuchung über das plötzliche Verschwinden des Königs angestellt, aber nicht mit dem nöthigen Eifer fortgeführt, da bald ein grosses Unglück über die Stadt kam, das die Gedanken aus der Vergangenheit in die Gegenwart zurückrief[91]). Die Sphinx ängstigt mit ihrem unentwirrbaren Räthsel die Stadt; Jeden, der es nicht zu lösen vermag, stürzt sie von ihrem Felsen. Oedipus, der zufällig, ohne alle Absicht auf seiner Irrfahrt nach Theben kommt, rettet das Land, indem er den dunkeln Sinn der Worte auffindet; und als Dank für die Wohlthat erhält er Thebens Thron und die Hand der Königin, seiner Mutter. Aus ihrem Schoss erblühen ihm herrliche Kinder; seine Regierung ist weise und gerecht und bereits durch eine lange Reihe glücklicher Jahre gesegnet: als plötzlich eine Seuche entsteht, welche nicht bloss die Menschen, sondern auch die Thiere und die Früchte des Feldes ergreift, und das ganze herrliche, fruchtbare Land in eine Wüstenei zu verwandeln droht[92]). Nach den Begriffen jener Zeit musste dies Elend ein Zeichen göttlichen Zornes sein: das Volk, von Priestern geführt, versammelt sich vor dem Fürstenpalaste, um Hülfe zu erflehen; Oedipus selbst hat bereits seinen Schwager Kreon, Iokaste's Bruder, nach Delphi entsandt, um die Ursache der Unzufriedenheit der Götter zu erforschen. Es kommt die Antwort zurück: das noch ungesühnte Blut des Laïos schreit um Rache, und Theben kann nicht eher Ruhe erhalten, als bis man des frühern Königs Mörder bestraft hat. Die treffliche Regierung des Oedipus hatte über diese Begebenheit längst den Schleier der Vergessenheit gezogen; durch die falsche Aussage des e i n e n entflohenen Mannes, der König und sein Gefolge seien von einer ganzen Räuberbande überfallen und erschlagen worden, war man von der richtigen Spur abgeleitet, und die Entfernung dieses Mannes, der den Oedipus dem Hirten des Polybos übergeben und nun wahrscheinlich in dem neuen Herrscher von Theben jenen ausgesetzten Knaben wieder erkannte[93]), hatte die Berichtigung der unwahren Nachricht unmöglich gemacht. Jetzt nimmt Oedipus die Sache mit Eifer von Neuem auf: er verflucht öffentlich den Mörder des Laïos, und befiehlt ihm, falls er noch im Lande sei, schnell zu entfliehen; die Bürger fordert er unter furchtbaren Drohungen auf, das, was sie von der That oder dem Thäter wissen, nicht zu verheimlichen. Auch hat er bereits

---

[90]) *διπλοῖς κέντροισι.* Kön. Oed. 809. Vgl. darüber die Ausleger.

[91]) So kann man sehr einfach die Verse 566. 7. u. 130. 1. mit einander vereinen.

[92]) Die bisher erzählten Ereignisse sind *ἔξω τοῦ δράματος*: mit der Pest beginnt die Tragödie.

[93]) Ein wahrscheinlicher Schluss aus V. 758 ff.

auf Kreon's Rath[94]) nach dem alten, blinden Seher Teiresias geschickt, ob er vielleicht von ihm ausführlichere Kunde über jenes dunkle Ereigniss erhalten könnte. Der Greis naht, aber sobald er vernommen, weshalb er gerufen, verstummt er; er will das, was er weiss, nicht aussprechen, sondern ungesäumt von dannen ziehn. Der leidenschaftliche König schöpft den Argwohn, der Seher könne vielleicht bei der That betheiligt gewesen sein; er drängt dadurch unbewusst zur Enthüllung seines eigenen, furchtbaren Schicksals. Denn durch wiederholte und unbegründete Vorwürfe gereizt, löst der Seher endlich die Bande seiner Zunge; er giebt dem Fürsten deutlich die Ermordung des Laïos schuld; ja er deutet sogar, obwohl noch etwas versteckter, die anderen Greuel an, denen Oedipus bereits ohne sein Wissen verfallen ist. Aber in seiner Aufregung versteht der König nichts von dem, was der Greis ihm verkündigt; zwar beunruhigen ihn des Sehers drohende Worte; aber in seiner Heftigkeit hat er die Fähigkeit des klaren Nachdenkens verloren, die Fähigkeit, jene Worte zu deuten; und er giebt deshalb dem Seher eine böswillige Absicht schuld, die ihn veranlasse, selbst das Schrecklichste lügenhaft auf seines Fürsten Haupt zu häufen. Ein früher schon gefasster Argwohn bemeistert sich nun ganz seiner Seele: Kreon strebt nach Thebens Krone, und Teiresias ist sein Werkzeug. Sobald er diesem Verdacht Worte geliehen, kann sich auch der Seher nicht mehr halten: rücksichtslos, obwohl noch immer mit einer gewissen Scheu, enthüllt er das vergangene wie das zukünftige Leben des Königs[95]). Bald nach seinem Abgange erscheint Kreon, der von des Oedipus ungerechtem Argwohn gehört hat: ruhig und besonnen sucht er den König von seiner Unschuld zu überzeugen. Aber jener ist so aufgeregt und durch seine überwallende Leidenschaftlichkeit so verblendet, dass er nichts mehr wissen will; ja er fasst eben den Entschluss, seinen Schwager dem Tode zu übergeben, als noch zur rechten Zeit die Königin aus dem Palaste tritt und die beiden heftig streitenden Männer (denn auch der ruhige Kreon ist nun durch die Vorwürfe und Drohungen des Oedipus mächtig erregt) einigermassen beruhigt. Auf die Fürbitte seiner Gemahlin und des Chors gewinnt es Oedipus, obwohl mit Widerstreben, über sich, sein eben ausgesprochenes Urtheil wieder zurückzunehmen; Kreon darf sich unversehrt entfernen. Iokaste, bisher unbekannt mit dem Grunde des Streites, erfährt nunmehr von ihrem Gatten, wie Teiresias sich, wahrscheinlich auf Kreon's Anstiften, unterfangen, ihn, den König selbst, als Mörder des Laïos anzuklagen. Um ihn zu beruhigen und gegen alle Ehersprüche gleichgültig zu machen, theilt ihm Iokaste mit, wie ein Orakel über Laïos, dass er nämlich von seines Sohnes Hand sterben sollte, sich nicht erfüllt habe, da dieser Sohn bald

[94]) V. 555 f.

[95]) Ich glaube jedoch, dass Oedipus schon nach Vers 446 die Bühne verlässt und erst nach V. 531 wiederkehrt; dann würde er die letzten Worte des Teiresias (V. 447 ff.) nicht mehr angehört haben. Hätte er sie noch vernommen, er hätte gewiss etwas geantwortet. Der blinde Seher freilich glaubt ihn noch anwesend.

nach seiner Geburt durch Aussetzung umgekommen, Laïos aber von Räubern auf einem Dreiwege ermordet sei. Gerade das aber, wodurch sie des Gatten Bedenklichkeiten beseitigen will, stürzt diesen in eine furchtbare Unruhe: die Erwähnung eines Dreiweges weckt alte, längst entschlafene Erinnerungen in seiner Seele: er selbst hat auf einem Dreiwege einen Mord verübt. Und als sich nun ergiebt, dass dieser Dreiweg derselbe ist mit dem, wo Laïos erschlagen ward; als auch die Zeit beider Ereignisse ziemlich übereinstimmend befunden wird: da überfällt ihn eine furchtbare Angst, dass er selbst wohl der Mann sein könne, den Apollon's Orakel gemeint, den er selbst so eben verflucht; dass der Gemordete auch sein Vater sein könne, davon hat er noch keine Ahnung. Vergeblich suchen Iokaste und der Chor den Aufgeregten zu besänftigen: er muss den Einzigen, der bei der Ermordung des Laïos entflohen ist, sprechen, um Gewissheit zu erlangen; seine Unruhe steigt zu einem solchen Grade, dass seine Gattin, sonst ungläubig und zweifelsüchtig, dem Apollon ein Opfer bringt und ihn um Abwehr aller Gefahr bittet. Plötzlich kommt eine Nachricht, welche scheinbar den ruhigen Fortschritt der Entwickelung unterbricht und alles bisher Geschehene und Gefürchtete in Vergessenheit bringt. Ein Bote aus Korinth naht, zu melden, dass Polybos gestorben und Thebens Fürst zu seinem Nachfolger erwählt ist. Oedipus ist tief betrübt über die Nachricht, obwohl es ihn freuen muss, dass jenes Orakel, das ihm die Ermordung seines eigenen Vaters androhete, nicht in Erfüllung gegangen ist. Der plötzliche Umschwung, den diese Kunde in seinen Gedanken hervorbringt, nimmt ihm, wie der Iokaste und dem Chor, die Erinnerung an die Untersuchung gegen des Laïos Mörder, die Erinnerung an die eben gefasste furchtbare Ahnung. Nur Eine Furcht bleibt noch haften: Oedipus kann noch immer den andern Theil des ihm in Delphi gewordenen Orakels erfüllen; er kann noch immer das Bett seiner Mutter beflecken. Auch von diesem Bangen befreit ihn der korinthische Bote, wie er meint, zu seinem Heil: es ergiebt sich, dass Oedipus nicht der Sohn des Polybos und der Merope ist, dass er ihnen bloss seine Erziehung verdankt; denn der Bote selbst hat den Knaben von einem Hirten auf dem Kithäron empfangen und nach Korinth gebracht. Jene im Rausche ausgestossene Warnung eines Freundes ist also wahr gewesen: Oedipus hat bis jetzt sein Geschlecht nicht gekannt, er kennt es noch nicht; seine Flucht aus Korinth war unnütz; die Drohungen des Gottes können sich noch furchtbar erfüllen. Gewissheit über seine Abstammung ist ihm nun die Hauptsache; dass er des Laïos Sohn ist, ahnt er noch immer nicht, ja er missversteht sogar die Warnungen der Iokaste, welche jetzt nach der Erzählung des Boten den ganzen Zusammenhang überschaut und voll Grauen entflieht. Der alte Diener des Labdakidenhauses, der des Laïos Knaben aussetzen sollte, aber rettete, der bei des früheren Königs Ermordung zugegen gewesen und nach der Thronbesteigung des Oedipus aus der Stadt entwichen war, dieser allein kann jetzt Aufklärung gewähren. Er wird herbeigeführt und alle Zweifel lösen sich. Die wahre Geburt des Oedipus kommt an's Licht. Damit sind alle andern Fragen abge-

than, auch die Frage nach dem Mörder des Laïos[96]): der Fürst selbst, des Laïos Sohn ist es: er ist der, den er selbst verflucht; er der, an dem des Gottes Orakel buchstäblich in Erfüllung gegangen sind; der Königs-, der Vatermörder hat an sich selbst die Strafe zu vollziehen, die ihm gebührt; Iokaste hat es ihrerseits bereits gethan. Oedipus blendet sich und will, um Theben von dem Fluche der Götter zu befreien, das Land verlassen; aber Kreon hält ihn zurück, bis der Gott, dessen Aussprüche sich nunmehr bewährt, sein Loos durch seinen Rath entschieden hat.

Wir haben den Verlauf der Handlung in unserer Tragödie so einfach als möglich gegeben, ohne alle Rücksicht auf die Ethopöie, d. h. ohne alle Rücksicht auf die in den Charakteren der Personen liegenden Motive zu den Begebenheiten; und es ist wahr, der Mythos in dieser Gestalt, ohne weitere Begründung der Ereignisse, aus denen er zusammengesetzt ist, könnte leicht zu der Ansicht führen, der König Oedipus sei eine Schicksalstragödie, in welcher das Verhängniss mit einer sonderbaren Schadenfreude einen edlen Mann ohne seine Schuld dem grössten Jammer preisgiebt. Denn was scheint ungerechter, als dass ein so trefflicher Fürst ohne Wissen und Willen, ja gegen seine Absicht und gegen sein Streben, das gerade dahin geht, allen Anlass zu den ihm verkündeten Unthaten zu vermeiden, in Sünden gestürzt wird, die man fast nur dem Schicksal schuldgeben zu müssen glaubt. Des Gottes Orakel haben ihm die Greuel alle prophezeit, in die er sich am Ende wirklich verstrickt sieht: ist aber wirklich Loxias seines Vaters Zeus untrüglicher Prophet[97]), so müssen jene Sprüche in Erfüllung gehen, und Oedipus ist das blinde, unschuldige Werkzeug, das die Götter zur Bethätigung ihrer Wahrhaftigkeit mit willkürlicher, schadenfroher Grausamkeit zu Grunde richten. Ist das nicht empörend? ist es nicht scheusslich[98])? Wenn Oedipus den Orakeln zu entgehen sucht, so handelt er schon gegen die Unsterblichen, indem er ihre Aussprüche Lügen strafen will; und ergiebt er sich ihnen, so muss er sich zu den unnatürlichsten Verbrechen entschliessen, die wieder der Götter Strafe auf sein unglückseliges Haupt herniederbeschwören. In beiden Fällen wird er gottlos, wird er ein Frevler; aber fällt die Schuld in diesem Falle nicht ganz auf die Götter? Die Scheusslichkeit einer solchen Fabel wird nicht gemildert, wenn man sagt, sie sei von Sophokles mit Absicht so componirt; die Kunst kann sich damit nicht zufrieden geben, dass der Dichter durch eine solche Tragödie die Athener schrecken und zum alten Götter- und Orakelglauben zurückführen wollte: denn eine solche Tragödie konnte allerdings mit Furcht vor den Göttern, sie m u s s t e mit Abscheu und Grauen vor ihnen erfüllen; sie wäre also unsittlich gewe-

---

96) Vgl. den Scholiasten zu V. 1177.

97) Vgl. Aesch. Eumenid. 19.

98) *μιαρόν*. Vgl. Aristot. Poët. 13, 2.

sen, ja mehr, eine wahre Gotteslästerung[99]). Eine solche Tragödie kann der milde und besonnene Sophokles nicht gedichtet haben.

Nach den schon früher angeführten Worten des Aristoteles[100]) ist zum Helden der Tragödie ein Mann erforderlich, der weder durch Tugend und Gerechtigkeit sich zu sehr auszeichnet, noch seiner Schlechtigkeit und Nichtswürdigkeit wegen in's Unglück geräth, sondern vielmehr eines Fehlers wegen, ein Mann (setzt der Philosoph hinzu!), „aus dem Kreise derer, die in grossem Ruhm und Glücke leben, wie Oedipus und Thyestes" u. s. w. Es ist klar, dass der Zusatz „wie Oedipus und Thyestes" sich nicht bloss auf die letzten Worte des Satzes bezieht, „die in grossem Ruhm und Glücke leben"; denn solche Männer, die durch Ruhm und Glück sich auszeichneten, und weit mehr auszeichneten, als die beiden genannten, gab es in den bekanntesten Mythen sehr viele; sondern Aristoteles will offenbar sagen, dass Oedipus und Thyestes seiner ganzen Ansicht von dem Helden einer Tragödie vollkommen entsprechen, was noch deutlicher wird, wenn man die auf die eben angezogene Stelle folgenden Worte vergleicht. Da aber der alte Meister sich in dieser Anführung des Oedipus ohne Zweifel auf die allbekannte, von ihm so oft gerühmte sophokleïsche Tragödie „König Oedipus" bezieht[101]), so erhellt, dass nach seinem Urtheil der Charakter des sophokleïschen Oedipus seinen Forderungen genau entsprechen muss.

Oedipus muss also vor allen Dingen kein schlechter und verworfener Bösewicht, sondern ein edler, erhabener, den Eigenschaften seines Geistes und Gemüthes nach gleich schätzenswerther Mann sein. Und fürwahr, wie könnte man den Totaleindruck der Tragödie so sehr missverstehn, um ihn nicht als einen solchen anzuerkennen! Haben doch die meisten Erklärer gerade diese Seite seines Charakters so sehr hervorgehoben, dass sie die andere Seite, seine Schuld, nicht erkannten oder nicht anerkannten: Oedipus ist ein weiser, durchaus liebevoller und für die Seinigen, nicht bloss für die ihm Näherstehenden, sondern für das ganze thebäische Volk, dessen Regierung ihm durch eine merkwürdige Götterfügung zu Theil geworden ist, im weitesten Sinne sorgsamer und väterlicher König. Wie liebenswürdig zeigt sich nicht seine vorsorgliche Thätigkeit, sein eifriges Mitgefühl für die Leiden der Stadt und des Volkes gleich in den ersten Versen des Drama's! In der furchtbaren Noth, die über Theben hereingebrochen ist, will er persönlich von seinem Volke die Klagen vernehmen über die Leiden, die er doch schon kennt; er tritt aus dem Innern seines Palastes heraus, um das Elend zu sehen und zu hören; nicht Boten sollen die Vermittler sein zwischen ihm und seinem Volke; der König mischt sich mitten unter seine Unterthanen und lässt sich von ihnen, wie der

---

[99]) Dies gegen C. J. Hoffmann. Vgl. Anm. 81.

[100]) Poët. 13, 3.

[101]) Man vgl. Hermann zu Arist. Poët. S. 147.

Vater von seinen Kindern[102]), in patriarchalischer Weise ausführlich erzählen, was sie quält, was sie ängstigt. Ihr Flehen, obwohl er Inhalt und Ursache lange kennt, unterbricht er nicht; es erweckt sein Mitleid, seine ganze väterliche Besorgniss[103]); Keiner aus der ganzen Menge, so sehr er auch von häuslichem Jammer betroffen sein mag, leidet so, wie er. Denn seine Brust ist nicht um einen einzelnen Menschen, nein, um die ganze Stadt, um einen Jeden seines Volkes des Jammers voll[104]). Darum weckt ihn der Ruf der Bürger nicht aus dem Schlummer: das Unglück des Landes hat ihm keine Ruhe gelassen; der Schlaf ist auf seine sorgenschweren Augen nicht herabgesunken, seinen Gram zu lindern; nur die Thränen haben sie heimgesucht, die Kummerthränen über sein Unvermögen, der allgemeinen Noth zu steuern. In der Sorge Labyrinth ist er schon viele Wege gegangen; aber ohne Rettung zu finden. Das einzige Mittel, das vielleicht zum Zwecke führt, ist bereits angewandt worden, bevor das Flehen seines Volkes an sein Ohr schlug[105]). Auf dem Gott allein beruht seine Hoffnung, auf dem Gotte, vor dessen Blick Alles im klaren Lichte liegt; seine Befehle sind zu erfüllen, und der König ist ganz dazu bereit. Da sein ganzes Streben nur seinem Volke gewidmet ist, so will er, sobald Kreon mit Apollon's Antwort zurückgekehrt ist, nicht zugeben, dass dieser ihm im Palaste seine Kunde mittheile; da die Angelegenheit die ganze Stadt betrifft, so soll die ganze Stadt auch wissen, was zur Abhülfe der Noth geschehen muss. Selbst was ihm unangenehm sein könnte, will er vor seinen Mitbürgern nicht verbergen, und aus gemeinsamer Berathung und Sorge soll endlich das erwünschte Resultat hervorgehen[106]).

Nun ist es aber ganz natürlich, dass durch mächtige Aufregungen in seinem Innern, durch Hinweisung auf die dunkeln Stellen seines Lebens, die er bis zu der Zeit aufzuhellen sich vergebens bemüht hatte, durch Erweckung von Erinnerungen und Gedanken, die zu seinem äusserlich glanz- und ruhmvollen, von dem Bewusstsein einer guten Absicht und eines hohen Zweckes geadelten Leben einen finstern und nächtigen Hintergrund bildeten — dass er durch solche Erregungen mehr in sich gewiesen, dass dadurch in ihm die Sorge für das Wohl des Staates zurückgedrängt werden musste. Sobald daher Teiresias mit seinen furchtbaren Worten das Schreckbild des Mordes in seine Seele gerufen, sobald von Neuem der Zweifel über seine Herkunft in ihm aufgestört ist, sehen wir ihn ganz ergriffen von diesem Grausen, ganz hingerissen von den

---

[102]) Daher die Anrede *τέκνα.* V. 6.

[103]) V. 12. 13. Vgl. Schol. zu V. 1. 287. 312.

[104]) V. 61 ff. u. den Schol. zu V. 58.

[105]) V. 65. ff.

[106]) V. 93 f. Aus der Anm. des Scholiasten zu dieser Stelle wird eine Bekanntschaft desselben mit der aristotelischen Lehre von der Katharsis wahrscheinlich.

Gefühlen, die nach solchen Mahnungen seinen Geist mit unwiderstehlicher Gewalt aus der gewohnten Bahn drängen mussten. Er hatte, wie er meinte, mit so grosser Gewissenhaftigkeit die Nähe seiner Eltern vermieden, mit so grosser Aengstlichkeit sich bemüht, die Erfüllung der Orakelsprüche zu umgehen, dass er im höchsten Grade aufgeregt und empört werden musste durch Vorwürfe, die er scheinbar so wenig verdiente. Als nun auch noch der unglückselige Argwohn gegen Teiresias und Kreon, jene voreilige Vermuthung, dass sich beide zu seinem Sturze verschworen, die scharfe Sehkraft seines Geistes verfinsterte; als später die Gewissheit, dass er der Mörder des Laïos sei, immer deutlicher hervortrat; als endlich das Geheimniss seiner Geburt ihn wieder verwirrte und der Drang nach der Wahrheit in dieser Sache alle seine Gedanken gefangen nahm: da trat ihm freilich der Staat und sein Wohl wieder mehr in den Hintergrund; da vergass er, weshalb er zuerst jene Forschungen begonnen, über der Wichtigkeit, welche die aus ihnen hervorgegangenen Resultate für sein eigenes Schicksal hatten. Aber das ist nichts, was seinen wahrhaft grossen und edlen Charakter zweifelhaft machen könnte: denn bei einer solchen Erschütterung, bei so empfindlicher Berührung seiner innersten Interessen, bei so seltsamer Wiedererweckung so schwerer, mühevoll in die tiefsten Falten des Herzens zurückgedrängter Fragen musste sein eigenes Schicksal ihm ohne Zweifel das Nächste werden. So sehr daher im weitern Verlaufe des Drama's seine Sorge für den Staat vor eigenem Kummer zurücktritt: der Dichter hat genug gethan, um ihn als einen durchaus väterlich gesinnten, das Wohl seines Volkes ernstlich fördernden König zu schildern.

Und wie liebevoll, wie theilnehmend und freundlich ist er gegen die, welche ihm näher stehen! Das Verhältniss zu seinen Eltern ist ihm zwar durch jenen furchtbaren Götterspruch verleidet und verbittert; er vermeidet daher so viel als möglich die Erinnerung an sie und spricht sich immer nur kurz und mit einer gewissen Scheu über sie aus. Dennoch können wir auch hier aus einigen kleinen, aber weise eingewebten Zügen seine Gesinnung erkennen. Zuerst zeugt schon seine ängstliche und besorgte Flucht vor denen, welchen er seinen Ursprung zu verdanken glaubt, so unüberlegt sie sein mag, für seine kindliche Gesinnung. Um seinen Eltern nicht wehe zu thun, verlässt er Korinth heimlich und ohne Jemand etwas davon zu sagen: er denkt wiederzukehren, sobald er von dem Gotte eine deutliche Auskunft über seine Geburt erhalten habe. Aber als ihm statt deren jene unglückverheissenden Prophezeiungen gegeben werden, da meint er sein Jugendland für immer verlassen zu müssen: er erstickt die Liebe zur Heimath in seinem Busen, damit er jenen Unthaten entgehe. Er hat lange nichts von seinen Eltern gehört; und die Sorgen der Regierung, der Segen, den er verbreitet hat, haben seine Angst eingeschläfert, aber nicht ausgerottet: da kommt ihm die Nachricht von Polybos' Tode. War es nicht natürlich, dass er sich freute, dass das eine Verbrechen unmöglich geworden war? Musste nicht sein Geist freier und leichter auf-

athmen, als er hörte, dass „der Arme“[107]) ohne sein Zuthun an einer aus Alterschwäche entstandenen Krankheit in's Grab gesunken war? Wie er aber noch immer das Andenken seines vermeintlichen Vaters Polybos ehrt, mit welcher Liebe er nun, da er todt ist, des Mannes gedenkt, dessen er sich früher immer nur mit Schrecken und Grauen hatte erinnern können: das zeigt seine Auslegung des Orakels, sein Vater sei vielleicht aus Sehnsucht nach ihm gestorben; dann allerdings, meint er, könne man immer noch sagen, er habe ihn getödtet[108]). Diese Worte, wie jenes bedauernde Beiwort „der Arme“, zeugen recht für die kindliche Anhänglichkeit, die trotz der Drohungen des Orakels in seiner Seele geblieben war; denn ein Sohn, der glauben kann, sein Vater könne aus Sehnsucht nach ihm sterben, der muss auch selbst mit Sehnsucht und Liebe an seinen Eltern hängen.

Vor dem Gedanken an Merope, seine vermeintliche Mutter, muss Oedipus noch mehr zurückbeben. Denn mit ihr soll er ja nach dem Spruch des Orakels das unnatürlichste, verabscheuungswürdigste Verbrechen begehen, das des Menschen Gedanke fassen kann. Dennoch bricht seine herzliche, wahrhaft kindliche Liebe zu ihr durch das Grauen an einer Stelle herrlich und siegreich hindurch. Er erzählt mit Schmerz, weshalb und wie lange er Korinth gemieden habe. Zwar war ich, sagt er, auch hier in Theben glücklich und gesegnet, „doch ist der Eltern Antlitz anzuschau'n die höchste Lust“[109]).

Eigenthümlich ist sein Verhältniss zu seiner Gattin Iokaste, in der er erst spät seine Mutter erkennt. Sie ist viel älter als er, und früher eines Andern Gattin gewesen: seine Neigung zu ihr kann also nicht die Liebe und Gluth für ein junges, schönes Weib sein, sondern nur eine hochachtungsvolle Verehrung für die Frau, die schon vor ihm den Königsthron Thebens mit einem Andern getheilt hat, und der er weniger durch freie Wahl, als durch die Lockungen der Fürstenmacht verbunden ist. Es ist in Wahrheit mehr, was ihn von ihr trennt, als, was ihn zu ihr zieht. Mit einer fast ängstlichen Scheu behandelt er sie, gleich als wenn ihm die Stimme der Natur in seinem Busen bei ihrem Anblick etwas sagte, dessen Sinn er nicht zu errathen vermag. Er ist offenbar nicht in allen Dingen mit ihr einverstanden[110]); ihre gänzliche Verachtung der Orakel und der

---

[107]) ὁ τλήμων. V. 962.

[108]) V. 969. 970. Wie Wilbrandt diese Worte für Hohn hat halten können (a. a. O. S. 42), begreife ich nicht.

[109]) V. 999. — Wilbrandt hat, so viel ich mich erinnere, nicht einmal versucht, diesen Vers mit seiner Ansicht vom Charakter des Oedipus in Einklang zu bringen.

[110]) Das καλῶς νομίζεις V. 859 kann ich durchaus nicht für ein Zeichen der Beistimmung halten, da Oed. auf seiner Meinung beharrt und die Ansicht der Iokaste nicht annimmt; es ist nur eine höfliche Ablehnungsformel in der Unterredung über einen Gegenstand, über den sie sich, wie er meint, doch nicht verständigen können.

Götter mag er nicht durchaus billigen, obwohl die Umstände ihm eine der ihrigen ähnliche Ueberzeugung aufdrängen; er hält sie für stolz und glaubt, sie könnte durch die Entdeckung seiner niedrigen Herkunft verletzt und beschämt werden[111]). Und doch, wie schön und edel hat Oedipus dies Verhältniss zu gestalten gewusst, das ihm in mehr als einer Beziehung peinlich und lästig sein musste! „All' ihre Wünsche werden gern von mir erfüllt", sagt er selbst[112]) und legt damit sein auch sonst öfter hervortretendes Bestreben, ihrem Willen wo möglich überall nachzugeben, hinlänglich dar. Die Achtung vor ihr verbietet ihm, ihr geradezu zu widersprechen; und aus seinem ganzen Benehmen, nicht bloss aus seinen Worten, geht unzweifelhaft hervor, dass er sie vor allen Andern verehrt[113]), dass er sich stets bemüht, ihr das Unnatürliche und Unpassende ihres Verhältnisses weniger fühlbar zu machen. Sie erwählt er vor Allen zu seiner Vertrauten; ihr theilt er die geheimnissvollsten Ereignisse seines Lebens ohne Rückhalt mit[114]); ihr, die ihm auf der Welt am nächsten steht und von ihm am meisten geliebt wird[115]), folgt er gern in schwierigen Fragen des Lebens.

Dieselbe Freundschaft, denselben Edelmuth[116]) zeigt er gegen seinen Schwager Kreon, ehe er gegen ihn den ungerechten und unbegründeten Verdacht fasst, er strebe nach der Herrschaft. Kreon erkennt es selbst an, und zwar in der heftigsten Aufwallung über jene unwahre Beschuldigung, dass er dem Oedipus nach der Iokaste stets am nächsten gestanden habe, dass er in ihrem Bunde der Dritte gewesen sei[117]). Ja, er bezeugt es, die Herrschaft des Oedipus sei für ihn so wenig ein Gegenstand des Neides und der Unzufriedenheit, dass er vielmehr deren Fortdauer für immer wünsche: „denn jetzt", sagt er, „erhalt' ich Alles ohne Furcht von dir. Wär' ich der Herrscher, thät' ich Manches nur aus Zwang"[118]). Und wie herrlich ist die Schilderung, die derselbe Mann von dem gemüthlichen und einträchtigen Zusammenleben der Königsfamilie entwirft:

„Jetzt grüsst mich Jeder; Jeder reicht mir jetzt die Hand;
Jetzt schmeicheln Alle, welche dein bedürfen, mir,
Weil aller Wünsche Förderung auf mir beruht"[119]).

---

111) V. 1078: *αὐτὴ δ' ἴσως (φρονεῖ γὰρ ὡς γυνὴ μέγα) τὴν δυςγένειαν τὴν ἐμὴν αἰσχύνεται.*
112) V. 580.
113) V. 700.
114) V. 772 ff.
115) V. 950.
116) *τὸ γενναῖον* (Oed. Kol. V. 8) ist in Wahrheit einer der schönsten Charakterzüge des Oedipus.
117) V. 581.
118) V. 590. 1.
119) Vgl. V. 596 ff. Auch diese Verse hat Wilbrandt aus leicht ersichtlichen Gründen gar nicht berührt, weil sie zu der Darstellung, die er von dem Charakter des Oedipus giebt, wenig passen.

Wodurch kann der Edelmuth des Oedipus in ein helleres und schöneres Licht gestellt werden, als durch dieses begeisterte Lob eines Mannes, der voll gerechten Zornes gegen ihn vor seine Augen tritt, eines Mannes, der durch seinen Verdacht in seiner Ehre, seinen heiligsten Rechten gekränkt ist? Wahrlich, wenn Kreon, um der Wahrheit die Ehre zu lassen, so herrlich den König preisen muss, dem er die Herrschaft über Theben abzutreten gezwungen war, dann muss dieser ein wahrhaft grosser und erhabener Mann gewesen sein. Wie zart und schonend hat er nach der eben angeführten Schilderung seinen Schwager vor dem Aufkeimen jenes unglückseligen Verdachtes behandelt; wie sorgfältig, wie weise hat er in ihm allen Neid, alle Scheelsucht zu unterdrücken gewusst; wie herzlich und freundschaftlich hat er ein Verhältniss umzubilden verstanden, das im Grunde recht geeignet war, Zwietracht und Unfrieden zu stiften! So handelt nur ein edler Mann: ein Verbrecher hätte seinen Nebenbuhler in der Regierung von vorn herein aus dem Wege zu räumen gesucht; er hätte seinen Verdacht nimmermehr so offen und männlich ausgesprochen; er hätte nicht den Muth gehabt, den Mann, den er beleidigt, zum Beschützer seiner Kinder zu machen, ihm die Vaterrechte über sein Liebstes, seine Töchter, zu übertragen [120]).

Und endlich, wie herrlich und erwärmend spricht sich seine Liebe zu den Kindern aus, die ihm in unseliger Ehe aus seiner eigenen Mutter Schoss erblüht sind [121]). Iokaste hat mit eigener Hand ihr Leben geendet; Oedipus hat sich zur Strafe für die vielfachen von ihm unbewusst begangenen Frevel die Augen ausgestochen und will Theben verlassen; nichts in der Welt kann ihn mehr erfreuen; er wünscht in's Meer geworfen zu werden, damit das Andenken seiner Thaten von der Erde verschwinde: da ergreift ihn noch einmal gewaltig die Sehnsucht nach seinen Kindern, die Sorge um ihre Zukunft. „Die Knaben zwar", sagt er zu Kreon, „werden sich schon selbst forthelfen: Männer sind sie, welche nie die Noth des Lebens, wo sie auch verweilen, drückt. Jedoch die armen Mädchen, noch so schwach und zart, für welche niemals fern von mir des Mahles Tisch einsam gedeckt stand, sondern Alles, was ich selbst berühren mochte, theilten Jene stets mit mir — sie nimm in Obhut" [122]). Er will sie noch einmal umarmen und bittet Kreon, sie ihm zu bringen. Als er sie in seinen Armen hat, bricht sein Vatergefühl in vollen Strömen los; mit erschütternden Klagen weint er um ihr trauriges Loos, das sie jetzt noch nicht verstehen, das sie aber später unsäglich unglücklich machen wird:

„Bei welchen Freuden werdet ihr den Bürgern nah'n.
Bei welchem Festspiel, ohne dass ihr mattgeweint
Nach Hause kehret, statt des Schauens euch zu freu'n?

---

[120]) Vgl. V. 1419 ff. 1432 ff. 1469. 1478 f. 1503 ff. 1510.

[121]) *ματρὸς κοινᾶς ἀπέβλαστον ὠδῖνος.* Oed. Kol. 533.

[122]) Oed. Kön. V. 1461 ff.

Seid ihr zur Hochzeitreife dann herangeblüht,
Wo wird ein Mann sein, welcher Muth genug besitzt,
Die Schmach sich aufzubürden, die als ew'ger Fluch
Auf meinen, ach, und euren Eltern lasten wird.
Denn welches Schreckniss fehlt noch? Seinen Vater ach!
Schlug euer Vater, nahte dann dem Mutterschoss,
Aus dem er selbst entsprossen war; und so gewann
Er euch von Jener, welcher er das Leben dankt.
So wird man schmähen. Wer bewirbt sich dann um euch?
Da ist nicht Einer, Mädchen, sondern offenbar
Verderbt ihr endlich unvermählt und kinderlos.
O Sohn Menökeus', da als Beider Vater du
Allein geblieben — wir, die Zwei, die sie gezeugt,
Sind Beide gleich verloren — lass sie bettelnd nicht,
Die Nahverwandten, unvermählt von Hause zieh'n,
Und mache nimmer ihr Geschick dem meinen gleich.
O schau' erbarmend ihr Geschlecht, ihr Alter an,
Die ja von Allen ausser dir verlassen sind:
Mit deinem Handschlag sag' es, edler Mann, mir zu!
Doch euch, o Kinder, hättet ihr Verstand genug,
Sagt' ich noch Vieles; jetzo bet' ich nur für euch:
Lebt immer, wo's euch wohl ergeht; und freundlicher
Sei euch das Leben, als dem Mann, der euch gezeugt" [123]).

Die tiefe und mächtige Neigung eines Vaters zu seinen Kindern kann sich nicht gewaltiger, erschütternder offenbaren, als in diesen Worten. Die Knaben, die sich selbst in der Welt forthelfen können, nehmen sein Mitleid nicht so sehr in Anspruch; aber für die hülflosen Mädchen, die nicht handeln, nur dulden können, erbebt jeder Nerv seines geängstigten Herzens; denn ihre Zukunft muss eine lange, ununterbrochene Reihe von Kränkungen und Verletzungen werden. Sie bedürfen der ganzen Fürsorge eines Vaters, der ganzen Zärtlichkeit einer Mutter, und Beide fehlen ihnen; sie sind für ewige Zeit mit einem Schimpfe befleckt, den sie nicht verschuldet haben. Keine Parteilichkeit ist es, die in seinem Kummer sich ergiesst: wäre die Lage der Söhne nicht eine ganz andere, er würde ihrer gewiss mit ebenso herzlichen und rührenden Worten gedenken.

Die liebenswürdigen Eigenschaften, die so eben an des Oedipus Charakter hervorgehoben wurden, offenbaren sich nicht bloss in seinen eigenen Handlungen und Worten; der Chor, der Vertreter des thebäischen Volkes, sowie der Priester, der im Anfange

[123]) V. 1489 ff.

der Tragödie die vor dem Palast des Königs um Hülfe flehenden Volkshaufen anführt, erkennen das edle Streben, den guten Willen ihres, wie sie damals noch glaubten, nicht eingebornen Fürsten mit den wärmsten Ausdrücken an. Denn Oedipus hat ja durch seine Klugheit Theben vom Verderben gerettet; er hat das Räthsel der Sphinx, den Fluch des Landes gelöst[124]), und die Regierung, die ihm das Volk freiwillig übertragen, eine lange Reihe von Jahren hindurch mit so grosser Weisheit und Mässigung, mit so zarter Schonung derer, welche dem Throne der Geburt nach nahe standen, geführt, dass man ihn mit vollem Rechte als einen ausgezeichneten Mann, den Ersten der Sterblichen verehren konnte. Den Göttern zwar wagt man ihn nicht gleichzustellen; doch erklärt ihn Jeder ohne Bedenken für „der Menschen Ersten in dem Wechselgang des Lebens und in dunkler Schicksalsfügung Lauf“[125]). Seine Weisheit muss ihm ein Gott gegeben haben, da er allein Hülfe und Rettung gefunden hat in Gefahren, in denen kein Mensch mehr Rath wusste[126]). Deshalb wendet sich auch das thebäische Volk in schwierigen Fällen mit hoffnungsvollem Vertrauen an ihn, der für jedes Uebel Heilung weiss, dessen Klugheit und Erfahrung in der lebendigsten Kraft fortblüht. So heisst er mit Recht der Erhalter, der Heiland Thebens[127]). Ja, als der untrügliche Seher, dessen Wahrhaftigkeit sich schon so viele Jahre hindurch bewährt hat, dem Fürsten so schwere Verbrechen vorwirft; als er in ihm den bezeichnet, den des Gottes Spruch zu verbannen oder zu tödten befehle: da erinnern sich die Greise mit hingebender Dankbarkeit der Wohlthaten, mit welchen Oedipus einst die Stadt überhäufte. „Zeus und Apollon wissen es wohl, wer an des Laïos Tode schuld ist; aber nimmer, bevor die Wahrheit klar an den Tag kommt, will ich denen glauben, die Ihn tadeln und verklagen. Frühere Unglücksfälle haben ihn als einen weisen und treuen Vater unseres Volkes bewährt; darum soll mein Herz ihn nie der Verworfenheit zeihen“[128]). Und als der Chor mit Iokaste für Kreon bittet, und Oedipus in seiner beklagenswerthen Verblendung muthmasst, auch Thebens Volk werde sich nunmehr von ihm abwenden, mit wie herzlichen Worten flehen die Greise, nicht solche Meinung von ihnen zu hegen! „Thöricht und unbedacht wär' ich doch und unsinnig, hielt' ich nicht fest an dir, der so liebreich das Land, als Gefahr uns grau'nvoll umtrieb, in günst'ge Bahn gebracht“[129]). Es trifft Alles ein, was der blinde Teiresias geweissagt hat: Oedipus ist der, den des Gottes Wort bezeichnete; er ist Vatermörder und Mutterschänder; er hat seine alten Wohlthaten durch neue, unermessliche Noth vernichtet; er war früher der Gründer von Thebens Glück, jetzt ist er die Ursache von weit

[124]) V. 36. 509. 1199.
[125]) V. 31. 33 f.
[126]) V. 38 f.
[127]) V. 45 — 48.
[128]) V. 498 — 512.
[129]) V. 690 ff.

grösserem Unheil — ein Mann, der die furchtbarsten Frevelthaten vollbracht hat, Göttern und Menschen ein Grauen: jetzt, sollte man meinen, erkennt der Chor, dass er sich in dem Manne geirrt hat, und häuft auf ihn nun ebensoviel Flüche und Verwünschungen, wie früher Lobsprüche und Segnungen. Doch nein: er ist noch immer seiner frühern Meinung treu; er beharrt in seiner warmen Hingebung, in seiner dankbaren Verehrung für den Retter seines Vaterlandes, der mit seinem Scharfsinn, seiner Selbstverleugnung „allbeglückende Segnung" über Theben gebracht, der „vor dräuendem Tode wie ein Thurm" die Stadt geschützt hat[130]. Oedipus ist ihm noch immer der Mann, durch den das Land wieder frei aufathmete, dessen lindernde und beschwichtigende Weisheit wieder Ruhe und Schlummer in die mattgeweinten Augen der Bürger brachte[131].

Wahrlich, man muss mit Vorurtheilen an die Betrachtung der Tragödie gegangen sein, wenn man die Absicht des Dichters leugnen will, den Oedipus, den Helden des Stückes, als einen im Grunde edeln, weisen, menschenfreundlichen Fürsten, als einen bei aller Furcht vor seinen Eltern ihnen mit treuer Anhänglichkeit ergebenen Sohn, als einen achtungs- und rücksichtsvollen Gatten und Schwager, als einen zärtlichen und liebevollen Vater zu schildern. Von dieser Seite kann des Oedipus Charakter unmöglich angegriffen werden; hierin kann also auch der Fehler (die *ἁμαρτία* des Aristoteles), der einem jeden tragischen Helden ankleben soll, nicht liegen. Sein grenzenloses Leiden muss aus andern Eigenschaften seines Charakters erklärt werden: ehe jedoch auf deren Entwickelung näher eingegangen werden kann, ist eine Verständigung über die Bedeutung der Orakelsprüche in dem Drama nöthig.

Wenn nämlich all das Unheil, wodurch Oedipus so elend wird, in Folge eines unabänderlichen höheren Rathschlusses über ihn kommt; wenn er, er mag thun, was er will, er mag trefflich handeln oder verworfen, ohne Entfliehen einem Geschick entgegeneilt, das er nicht verschuldet hat und durch das edelste Leben nicht zu verhindern vermag: dann kann in unserer Tragödie von einer Katharsis nicht die Rede sein. So stände es aber, wenn jene Orakelsprüche, die dem Oedipus seine Leiden verkündigen, als solche Bestimmungen des Schicksals anzusehen wären, die von vorn herein die Entwickelung der Begebenheiten, ohne auf des Menschen freien Willen Rücksicht zu nehmen, für alle Ewigkeit unverrückbar feststellen. Dann wäre der Mensch nicht mehr verantwortlich für sein Thun und Lassen; dann wäre es in Wahrheit das Weiseste, was Iokaste ihrem Gemahl räth[132], in den Tag hinein zu leben ohne Rücksicht auf Vergangenheit und Zukunft, ohne Ehrfurcht gegen die Götter, ohne Anerkennung irgend einer höheren Macht. Dann wäre aber auch der König Oedipus die furchtbarste Tragödie, die ersonnen werden kann; die Athener hätten ihr nicht nur den Preis nach des Phi-

[130]) V. 1196 ff.

[131]) V. 1220 ff.

[132]) *εἰκῆ κράτιστον ζῆν.* V. 979.

lokles Pandionis, sondern überhaupt gar keinen geben sollen. Denn alle Frömmigkeit, alle Achtung vor der Gottheit wurde dann durch sie mit Füssen getreten, und einer finstern Verzweiflung, einer vernichtenden Verachtung gegen die Blindheit des Schicksals und die Ohnmacht der Götter, die solcher Ungerechtigkeit nicht zu steuern vermögen, das Wort geredet. Kann also der Dichter in diesem Sinne die Orakel verstanden, den Glauben an ihre Wahrhaftigkeit empfohlen und verbreitet haben? Unmöglich. In jener Zeit, in der Sophokles blühte, der der erhabene, von allen Vorurtheilen geläuterte, freie Sinn des Perikles eine ganz andere Geistesrichtung geschaffen hatte, war ein so finsterer, trostloser Aberglaube längst zu Grabe getragen. Eine reinere Einsicht in das Verhältniss des Menschen zur Gottheit hatte sich bis in die mittleren Volksklassen Bahn gebrochen; das erwachte Nachdenken über den Gang der Geschichte hatte die Erkenntniss einer höheren, weisen und gerechten Leitung der Ereignisse zu Tage gefördert; und dass Sophokles diese Erkenntniss theilte, dass er für sie mit der ganzen Begeisterung eines feurigen Dichtergeistes glühete, dafür legen seine lieblichen Werke in unzähligen Stellen Zeugniss ab. Auch war ja die Untrüglichkeit der Orakel in jenem Sinne längst durch Thatsachen widerlegt worden. Gar viele Sprüche des Gottes hatten sich nicht bewährt, oder man hatte ihnen, um seine Wahrhaftigkeit zu retten, eine Deutung geben müssen, die zwar zur Noth auch in ihren Worten liegen konnte, jedenfalls aber sehr oft ihrem ursprünglichen Sinne zuwider war. Damit soll durchaus nicht behauptet werden. Sophokles sei ein Verächter der Religion, der Orakel gewesen, oder habe dazu auch nur in einem so kritischen Verhältnisse gestanden, wie Euripides: sein Geist wurzelte viel zu tief in dem Boden der ruhmvollen und grossartigen Vergangenheit, in welcher die Götter oft genug ihre Gegenwart, ihre Macht bewiesen hatten[133]). Ja, wenn er selbst einen solchen Unglauben gehabt hätte, so würde er wohl angestanden haben, ihn zu verbreiten, da sein Geist einer durchaus conservativen Richtung folgte. Nur das müssen wir anerkennen, dass der Dichter wohl gewusst haben wird, von wem die Orakelsprüche ausgingen; und hat er das gewusst, so kann er sie unmöglich für schlechterdings untrügliche und alle Begebenheiten mit der umständlichsten Genauigkeit voraussehende Prophezeiungen, alle Menschenhandlungen bis in's Kleinste unverrückbar feststellende Götterbestimmungen gehalten haben. Etwas Göttliches hat auch er in ihnen gefunden, und mit Recht. Denn der Mensch, von der Gottheit Hauch angeweht, von dem Glauben an etwas Ueberirdisches durchdrungen, kann in Folge eines äusseren oder inneren Anlasses wohl in eine Begeisterung, in eine Ekstase gerathen, in der ihm die Zukunft in mehr oder minder klaren Umrissen vor Augen liegt. Solche Ahnungen des Geschickes kann bei erhöhter Aufregung der Nerven, bei gesteigerter Kraft der Phantasie, in

[133]) Man denke nur an die vielen wunderbaren Sagen, die Herodotos von den grösseren Schlachten der Perserkriege erzählt. Vgl. unter anderen Stellen 6, 117. 8, 84. 8, 94.

magnetischen Zuständen jeder Mensch haben, vor allen aber der gläubige Priester, der durch die feste Ueberzeugung von seiner eigenen Gottbegeisterung leicht in den Zustand eines gesteigerten Hellsehens gerathen mag. Gesellt sich zu diesen Eigenschaften noch eine lange Erfahrung, eine auf diese gestützte scharfe Beobachtung des Menschen, seiner Triebe, seines Charakters, kurz eine ausgebreitete psychologische Kenntniss, wie dies bei den delphischen Priestern eine lange Zeit hindurch in hohem Grade der Fall gewesen zu sein scheint: dann ist allerdings die Möglichkeit vorhanden, dass bei dem Zusammenwirken solcher Kräfte die Zukunft dem Blicke des Geistes zuweilen in erstaunlicher Klarheit erscheint. Untrüglich freilich können solche Erkenntnisse nie sein; aber sie sind recht dazu geeignet, den minder erfahrenen, in einem beschränkteren Kreise dahinwandelnden Menschen aufmerksam zu machen, zu warnen, zu erheben, zu mahnen, zu trösten, zu bekräftigen, zu schrecken. Und in solcher Weise haben die alten griechischen Orakel in ihrer guten Zeit auf das Volk gewirkt; sie haben deshalb ihr Ansehn so lange bewahrt, selbst in der Zeit noch, als man schon bemerkt hatte, dass der Gott sehr häufig über die Zukunft nicht besser unterrichtet sei, als irgend ein Sterblicher.

Wenn Krösos auf seine Anfrage, ob es rathsam sei, die Perser zu bekriegen, die Antwort erhielt, er werde, wenn er sein Vorhaben ausführe, ein grosses Reich zerstören[134]; so wird man einräumen müssen, dass sich hinter dieser zweideutigen Erwiderung eine gewisse Verlegenheit verbarg, welche, ihrer eigenen Schwäche sich bewusst, über die ungewisse Zukunft nichts Bestimmtes vorauszusagen sich getraute. Man wird aber andrerseits darin auch eine Warnung für Krösos erblicken, vor einem so wichtigen Schritte seine Kräfte zu prüfen und sich davon zu überzeugen, ob er einem so mächtigen und unternehmenden Volke, wie die Perser, gewachsen sei: denn von dem Erfolge des Kampfes, den er zu beginnen im Begriffe stehe, hänge jedenfalls das Schicksal eines grossen Reiches ab. Hätte Krösos diese Warnung zu beachten verstanden und ihren Sinn nach beiden Seiten hin richtig erwogen, so hätte er entweder den Krieg unterlassen, oder ihn mit mehr Ueberlegung und Vorbereitung geführt: in beiden Fällen hätte der Spruch des Gottes ihm grossen Vortheil gebracht. Und dass er wahrhaftig war, zeigte der Erfolg: denn der Untergang einer mächtigen Herrschaft, freilich nicht der persischen, traf wirklich ein. Da aber Krösos in einseitiger Auslegung des Orakels die darin liegende Warnung ausser Acht liess, und nur die Möglichkeit eines freudigen Erfolges, die allerdings auch, aber nicht allein darin enthalten war, für sich daraus entnahm; so hatte er es sich selbst zuzuschreiben, wenn er seine unbesonnenen Hoffnungen nicht befriedigt fand. Jenes Orakel war das einzige, das von einsichtsvollen und mit den Verhältnissen der Menschen vertrauten Männern gegeben werden konnte; denn richtig aufgefasst, musste es den zur Selbstüberschätzung und zu hochmüthiger Sicherheit geneigten

---

[134]) Herodot. 1, 53.

König zum Nachdenken auffordern[135]). Als deshalb Krösos nach seiner Niederlage seinen grossherzigen Besieger bat, dem delphischen Gotte Vorwürfe darüber machen zu lassen, dass er ihn, einen so gottesfürchtigen und gegen Apollon's Orakel so freigebigen König in's Unglück gestürzt habe, da antwortete die Pythia ganz vortrefflich[136]): „Dem vorher bestimmten Schicksal zu entfliehen ist selbst einem Gotte unmöglich. — In Bezug auf das ergangene Orakel sind die Vorwürfe des Krösos ungerecht. Denn Loxias hat ihm voraus gesagt, wenn er gegen die Perser ziehe, werde er ein grosses Reich vernichten. Wenn nun der König danach einen guten und sicheren Entschluss hätte fassen wollen, so hätte er nochmals senden und fragen müssen, ob der Gott sein eigenes, oder des Kyros Reich meine. Da er aber die Antwort nicht verstanden, auch nicht wiederum angefragt hat, so mag er sich selbst die Schuld geben, und keinem Anderen." In derselben Weise ist das Orakel zu verstehen, das die Pythia dem Krösos gegeben hatte auf die Frage, ob seine Herrschaft dauerhaft sein würde. Darauf war nämlich die Antwort erfolgt: „Wenn ein Maulesel König der Meder sein würde, so sollte Krösos vor ihnen fliehen und sich seiner Feigheit nicht schämen"[137]). In Bezug auf diesen Ausspruch sagt in jener Rechtfertigung der Gott: „So hat auch Krösos das zweite Orakel nicht verstanden. Kyros war dieser Maulesel: denn er stammt von zwei Eltern, die nicht Eines Stammes sind, einer Mutter von einem bessern Geschlecht, und einem Vater von einem niedrigeren; denn sie war eine Mederin und des Königs Astyages Tochter, und er ein Perser, ein Unterthan der Meder"[138]). Auch dieser Götterspruch ist eine sehr wohlüberlegte Warnung, die den lydischen Fürsten zum Nachdenken bringen sollte: hätte er nach der Abstammung seines Feindes geforscht, was ihm nicht schwer sein konnte, da sie doch selbst in Hellas bekannt geworden war, so hätte er den Sinn des Orakels verstanden und wäre mit mehr Vorsicht in den Kampf gegangen. Das Alles sieht Krösos auch ganz gut ein; denn als man ihm die Rechtfertigung des Loxias überbracht hatte, „erkannte er, dass der Fehler sein war, und nicht des Gottes"[139]). Wir ersehen aus diesen Beispielen und aus der Art, wie Herodotos sie behandelt, recht deutlich einerseits das Wirken des delphischen Gottes in jenem Jahrhundert, andrerseits die Ansichten der Zeitgenossen des Geschichtsschreibers darüber. Zum Nachdenken, zur ruhigen Erwägung sollen die Orakel auffordern. Wo sie diesen ihren Zweck erreichen, da ist auch der Ausgang für den Befragenden meist ein glücklicher; wo aber übermüthige Unbesonnenheit oder Leidenschaft, mit der oberflächlichen Betrachtung des Spruches sich begnü-

---

[135]) Wie sehr Krösos sich vor dem Fehler des Hochmuths zu hüten hatte, geht aus Herod. 1, 71 hervor, wo der weise Sandanis ihn in ähnlicher Art warnt wie Apollon, aber ebenso vergeblich.

[136]) Herod. 1, 91.

[137]) Herod. 1, 55.

[138]) Herod. 1, 91.

[139]) *ὁ δὲ ἀκούσας συνέγνω ἑωυτοῦ εἶναι τὴν ἁμαρτάδα καὶ οὐ τοῦ θεοῦ.* Her. a. a. O.

gend, einen scheinbar darin liegenden günstigen Sinn für sich herausnimmt ohne Rücksicht auf das Gegentheil, da ist der Erfolg meist ein ungünstiger; und zu spät kommt die Erkenntniss, dass die Pythia mit ihren Worten auch etwas ganz Anderes habe sagen können, als das, was man darin gefunden hatte. Wir können uns hier nicht darauf einlassen, mehrere Orakelsprüche von diesem Gesichtspunkte aus ausführlicher zu beleuchten; wir verweisen nur noch auf einige, die unsere Ansicht recht bestätigen. So z. B. das den Lakedämoniern hinsichtlich Tegea's [140]), ferner das dem Battos [141]), den Siphniern [142]) und endlich das den Athenern im Perserkriege ertheilte Orakel [143]).

Man findet in den erhaltenen Schriften des Herodotos und Sophokles einige auffallend übereinstimmende Ansichten so eigenthümlicher Art [144]), dass es fast unmöglich scheint, zu behaupten, sie seien beide unabhängig von einander zu gleicher Zeit darauf gekommen [145]). Nun ist zwar diese Uebereinstimmung keineswegs so ausgemacht und umfassend, dass sich alle die Schlüsse billigen liessen, welche Schöll [146]) daraus gezogen hat: aber unzweifelhaft ist es, dass die grossen Bewegungen jener herrlichen Zeit in beiden Männern über gewisse Gegenstände gleiche Meinungen und Urtheile hervorgerufen haben. Wie sich bei Pindaros und Aeschylos viele verwandte und gleichartige Ansichten vorzüglich über göttliche Dinge auffinden lassen, so scheint bei Herodotos und Sophokles die Betrachtungsweise der Orakel eine durchaus verwandte zu sein: wenigstens stimmen die Grundsätze, die der Geschichtsschreiber in der Geschichte des Krösos in dieser Beziehung befolgt, auffallend mit denen überein, die Sophokles in dem König Oedipus beobachtet hat. Wie die dem Krösos gegebenen Prophezeiungen, so sind auch die Orakel im König Oedipus keinesweges als unumstössliche, die Zukunft bis in's kleinste Detail unwiderruflich und unabänderlich feststellende Bestimmungen anzusehen; man kann zweifeln, ob die Griechen je die Sprüche des Gottes in diesem Sinne aufgefasst haben. Sie sind vielmehr gleichfalls nur Warnungen, Aufforderungen, in sich zu gehen und sich mit sich selbst zu berathen. Dem Laïos ist einst geweissagt worden, er werde von der Hand eines Sohnes sterben, den er mit der Iokaste erzeugen würde [147]). Ein

---

[140]) Herod. 1, 66 f.

[141]) Herod. 4, 155 — 159.

[142]) Herod. 3, 57 f.

[143]) Herod. 7, 140. 141.

[144]) O. Müller, Gr. Litgsch. II., S. 113; vgl. dagegen Bernhardy Gr. Litgsch. II., S. 787.

[145]) Vgl. Herod. 3, 119 mit Soph. Ant. 905. 909 ff. (Jacob und Schöll wollen diese Verse mit Unrecht ausscheiden); Herod. 2, 35 mit Oed. in Kol. 339 ff.; Herod. 1, 108 mit El. 417 ff., auf welche letztere Stellen zuerst Schöll a. a. O. S. 123 aufmerksam gemacht hat. Viel Aehnlichkeit hat auch Herod. 3, 65 mit Kön. Oed. 269 (vgl. Wunder zu d. St.).

[146]) Sophokles. S. 122 ff., vorzüglich S. 130 ff.

[147]) Kön. Oed. 714.

ganz ähnliches Orakel hatte einst Akrisios empfangen: dass ihm bestimmt sei, durch seinen Enkel, den Sohn seiner Tochter Danaë, umzukommen [148]. Der weitere Verlauf der Ereignisse in beiden Mythen ist sehr charakteristisch. Perseus, trotz aller Bemühungen seines Grossvaters, die Danaë vor männlichem Umgang zu bewahren, von dieser geboren, ist, als er nach vielen Irrfahrten und Abenteuern in die Heimath zurückkehrt, weit entfernt, den Akrisios jenes Orakels wegen zu meiden; er sehnt sich vielmehr danach, ihn zu sehen; als sein Grosvater ihn flieht, geht er ihm nach und erfüllt nun allerdings sein Verhängniss, indem er ohne seine Schuld den Akrisios mit dem Diskos verwundet und dadurch Ursache seines Todes wird [149]. Es ist wahrscheinlich, dass Sophokles diesen Mythos gleichfalls in einer Tragödie behandelt hat [150], die denn freilich ganz anders gestaltet sein musste, als der König Oedipus. Laïos und Akrisios suchen beide das Orakel auf eine der Rohheit der frühesten Zeiten ganz angemessene Weise zu umgehen: Laïos lässt seinen Sohn aussetzen, damit das Geschick nicht erfüllt werde. Der Thor: denn auf irgend eine Weise musste sich des Gottes Spruch doch erfüllen, das Orakel konnte nicht aller Wahrheit entbehren. Von ihm hätte es abgehangen, durch Vaterliebe und Freundlichkeit den Sohn so an sich zu fesseln, dass dieser wenigstens nicht mit Absicht und bösem Willen ihn erschlagen konnte: statt dessen meint er in seiner Verblendung die Erfüllung seines Schicksals dadurch unmöglich zu machen, dass er den Knaben aussetzen lässt, und gerade dadurch bereitet er sich, wie Akrisios, sein Verderben. Ja sein Tod ist noch schrecklicher, als der des Akrisios, weil Oedipus seinerseits ganz anders handelt, als Perseus. Sobald jener von Apollon die Prophezeiung erhalten hat, er werde seinen Vater umbringen und mit seiner Mutter Kinder erzeugen, da flieht er seine vermeintlichen Eltern, statt, wie Perseus, sie liebend aufzusuchen. Hätte er den letzteren Weg eingeschlagen, das Orakel hätte sich auch erfüllen müssen, aber auf eine mildere, nicht empörende Weise, ähnlich wie in dem Mythos des Perseus. Dass wenigstens eine andere Erfüllung möglich war, deutet der Dichter selbst sehr bestimmt dadurch an, dass er dem Oedipus bei der Nachricht von des Polybos, seines vermeintlichen Vaters, Tode den Gedanken in den Mund legt, das Wort des Gottes sei nunmehr dennoch erfüllt zu nennen, da Polybos vielleicht aus Sehnsucht nach seinem Sohne gestorben sei. Schon Laïos fällt nicht ohne seine Schuld; vielmehr hat er sein Schicksal durch die Grausamkeit, mit der er sein Kind verstösst, vollkommen verdient: aber mit noch weit grösserer Bestimmtheit lässt sich beweisen, dass Oedipus in die ihm geweissagten Verbrechen durch seine Schuld verwickelt wird; denn seinen Charakter hat der Dichter in ein weit helleres Licht gestellt.

---

[148]) Pausan. II., 16. Apollodor. II., 4, 1 nach der Ausgabe von Heyne 1783. Schol. Apollon. IV., 1091.

[149]) Apollod. II., 4, 4.

[150]) In den *Λαρισσαῖοι*.

(Schluss folgt.)

Bei aller Klugheit und Herzensgüte, bei allen andern trefflichen Eigenschaften des Geistes und Gemüthes haftet nämlich dem Oedipus ganz nach der Forderung des Aristoteles ein scheinbar unbedeutender Fehler an, aus dem sich aber all sein Unglück wie in einer nothwendigen Schlussfolge entwickelt. Es ist dies seine übermässige Leidenschaftlichkeit, das heftige, selbst durch das Alter nicht zu dämpfende[151]) Aufbrausen eines edlen, aber auch wilden und ungebändigten Geistes, der im Vertrauen auf eigene Kraft und eigene Klugheit die ersten Entschlüsse auch immer für die besten hält. Aus diesem Fehler entwickeln sich leicht die andern verderblichen Eigenschaften, welche der Dichter mit den lebhaftesten Farben gemalt und deutlich genug als die wahren Ursachen seiner Leiden dargestellt hat; nämlich ein Staunen erregender Leichtsinn, eine grenzenlose Unbesonnenheit, die ihn hindert, bei den deutlichsten Fingerzeigen des Schicksals die Warnung zu verstehen, die ihm gegeben werden soll; die Neigung zu Misstrauen und Argwohn, die ihn blind macht für die Wahrheit und taub für die Gerechtigkeit, die seine nächsten Angehörigen, seine treusten Freunde nicht verschont; ferner in schwierigen Fällen, in denen seine menschliche Weisheit zu Schanden wird, eine auffallende Rathlosigkeit und Unsicherheit; und daneben wieder ein ungewöhnlicher Eigendünkel, eine unselige Selbstüberhebung, die Freundesrath und selbst des Götterboten Warnungen vergeblich an seinem Ohr verhallen lässt.

Von seinen Eltern einem grausamen Tode bestimmt, von dem Diener, dem die Aussetzung übertragen ist, gerettet, kommt er durch die Vermittelung eines korinthischen Hirten in die Hände des Polybos und der Merope, die, selbst kinderlos, ihn wie ihren eigenen Sohn erziehen. Er wächst heran, sorglos und unbefangen; von seiner früheren Jugend weiss er nichts; sie ist ihm, wie jedem Kinde, unwichtig; die Wundenmale an seinen Füssen sind vernarbt, er hat sie vergessen; er weiss nicht anders, als dass er der Sohn des korinthischen Königspaares ist. Plötzlich wird er in seiner Ruhe gestört. Ein Bekannter, bei einem fröhlichen Gelage vom Weine berauscht, macht ihm den Vorwurf, er sei ein untergeschobener Sohn. Je sichrer er bis dahin in dem Glauben an seine Eltern gewesen, desto grösser ist der Eindruck, den diese Behauptung in seinem leicht entzündbaren Geiste macht, zumal sie, im Rausche ausgesprochen, als ein lange verschwiegenes, in einem unbewachten Augenblicke geoffenbartes Geheimniss angesehen werden konnte. Oedipus kann seine Begierde, die Wahrheit zu erfahren, kaum bis zum folgenden Tage zurückhalten[152]): da geht er zu seinen Eltern, um von ihnen den Grund oder Ungrund jenes Vorwurfs zu erfahren. Sie sind verlegen: sie zürnen dem Urheber jenes Geredes, aber sie bestrafen ihn nicht; sie thun nichts, um die Wahrheit seines früheren Glaubens zu

[151]) Man vergleiche Oed. Kol. 621 ff. 1348 ff Dind.
[152]) V. 781. 2. Dind.

bestärken. Kein Wunder daher, dass Oedipus trotz der Freude über den Unwillen seiner Eltern keine Ruhe finden kann; dass sein Geist, einmal aufgeregt, immer wieder zur Erforschung der Wahrheit aufgestachelt wird[153]: er entschliesst sich endlich, den untrüglichen Gott nach seiner Abstammung zu fragen. Um aber seine Eltern durch seinen Zweifel nicht zu betrüben, verlässt er Korinth heimlich und geht nach Delphi. Bis hieher kann man seinem Betragen keinen Vorwurf machen. Er weiss noch nicht, dass er Korinth so lange wird meiden müssen; er denkt bald zurückzukehren: deswegen sagt er seinen Eltern nichts von seiner Unternehmung. Er befragt den Gott. Wunderbar klingt dessen Antwort: Du wirst in Blutschande mit deiner Mutter ein grauses Geschlecht erzeugen, deinen Vater mit eigener Hand tödten[154]. Oedipus ist betäubt; voll starren Entsetzens über den ihm gewordenen Bescheid überlegt er dessen Bedeutung nicht; er fasst das Orakel in seinem wörtlichen Sinn (ganz wie Krösos), da er doch bei genauerer Erwägung eine einfache Warnung darin hätte finden müssen. Der Gott wollte sagen: Da du deine Eltern nicht kennst, da du irre geworden bist in dem Glauben, der echte Sohn des Polybos und der Merope zu sein, so nimm dich in Acht vor jeder leidenschaftlichen, unbesonnenen That; vor jedem Schritte, den du hinfort thust, beachte wohl, ob du dich durch ihn nicht an deinen dir unbekannten Eltern versündigen kannst. Hüte dich vor Mord: denn in jedem fremden Menschen kannst du, da du ihn nicht kennst, deinen Vater erschlagen; hüte dich vor der Ehe mit einem unbekannten Weibe, denn dies Weib kann deine Mutter sein. Dies Orakel war eine Aufforderung zur gemessensten Besonnenheit, zur reiflichsten Ueberlegung bei allen Thaten, ganz wie die oben erwähnten herodoteïschen Weissagungen. Wenn Oedipus die Warnung nicht verstand, die darin lag (und sie zu verstehen war nicht zu schwer für den, der der Sphinx Räthsel löste), so hätte er, wie Krösos, noch einmal fragen müssen, und zwar, wer seine Eltern seien: aber der leidenschaftliche Jüngling liess sich durch so furchtbare Drohungen nicht einmal bewegen, seine aufbrausende Heftigkeit abzulegen; weshalb er nach Delphi gekommen war, hatte er vergessen, und so musste er von selbst und ohne der Götter Schuld in sein Verderben rennen. Hatte doch Apollon ihm mittelbar selbst schon eine Antwort auf seine Frage gegeben: aber in dem unglückseligen Glauben, der Gott würdige ihn keiner Erwiederung[155], versteht er die Andeutung nicht, die ihm sagen sollte, dass er allerdings Grund habe, an der Echtheit seiner Abstammung zu zweifeln. Dass er in der ersten Aufwallung über die ihm gedrohten Verbrechen Korinth für immer zu meiden be-

---

[153]) Vgl. V. 782 — 786.

[154]) V. 787 — 793. Jn V. 793 ist (vgl. Firnh. S. 149) wohl auf *φυτεύσαντος πατρός* zu achten. Der scheinbar überflüssige Zusatz *φυτεύσαντος* hätte Oedipus aufmerksam machen sollen.

[155]) *ὧν μὲν ἱκόμην, ἄτιμον ἐξέπεμψεν* (näml. *ἐμέ*). V. 788. 9.

schloss, war bei seiner Auffassung des Götterspruches nicht zu tadeln, obwohl er bei reiflicherer Ueberlegung einsehen musste, dass Loxias ihn nur habe warnen wollen. Er mochte immerhin unbesorgt nach Korinth zurückkehren und dort an seinen vermeintlichen Eltern alle Kindespflichten erfüllen: dann hätte ihn die Furcht vor des Orakels Erfüllung nicht ängstigen können. Denn trafen die Drohungen wirklich ein, so war er rein und von aller Schuld frei, ganz wie Perseus unschuldig war an dem durch ihn herbeigeführten Tode seines Grossvaters. Aber bei der Scheusslichkeit der ihm prophezeiten Verbrechen ist es zu entschuldigen, dass er auch später bei dem Entschlusse blieb, nach Korinth nicht zurückzukehren. Das Eine nur musste er erfüllen: da er jetzt mehr als früher Grund hatte, an seiner Abstammung von Polybos und Merope zu zweifeln, so stellte sich für ihn die unabweisliche Forderung heraus, in allen seinen Handlungen besonnen und überlegt zu sein. Das war er aber nicht. Kaum hat er des Gottes Sitz verlassen, so trifft er dort, wo die Strassen von Delphi und von Daulia her sich vereinigen, jenen Greis, seinen Vater. Der Führer des Gespannes drängt ihn auf die Seite: er schlägt ihn; der Alte, an dem ihm doch die Aehnlichkeit mit sich selbst auffallen musste (V. 743), trifft ihn mit dem Doppelstachel: die Wuth übermannt ihn, und er tödtet nicht bloss den Greis, sondern, wie er glaubt, auch alle Begleiter. Einer nur entrinnt ohne sein Vorwissen. Somit ist die eine Hälfte des Orakels erfüllt, nicht durch die Schuld des Schicksals oder den Zorn der Götter, vielmehr gerade gegen den Willen Apollon's, der den Unbesonnenen durch ein furchtbares Wort gewarnt hat, sondern ganz allein durch die Schuld des Oedipus. Eben dieser Mann (dieser Gedanke musste ihm in dem Augenblicke, wo er Rache nehmen wollte, mit Blitzesschnelle durch den Geist fahren) kann dein Vater sein; wenn der Spruch der Pythia nicht schon spurlos aus seinem Gedächtniss entschwunden war, musste er das kleine Unrecht, das ihm geschah, ruhig ertragen; in keinem Falle aber durfte er sich von seinem Jähzorn so weit fortreissen lassen, dass er den ganzen Haufen erschlug, Schuldige wie Unschuldige. Mit der Rohheit des heroischen Zeitalters lässt sich diese rasche That nicht rechtfertigen: einerseits stellen die Tragiker jene Zeit überall, obwohl kraftvoll und gewaltsam, doch schon in dem milderen Lichte attischer Civilisation dar; andrerseits durfte Oedipus nach einem so furchtbaren Ausspruche des Gottes einer so grausamen Sitte, selbst wenn sie bestand, nicht folgen. Aber (und das ist das Schrecklichste) auch nach vollbrachter That spricht keine Stimme in seinem Herzen; Alles, was ihn früher bewegte, ist begraben; der Zweifel an seinen Eltern, des Gottes Orakel, Beides schreckt ihn nur noch in einzelnen unglücklichen Augenblicken. Apollon hat seine Absicht nicht erreicht, und seine Warnung ist unbeachtet, ungehört an dem Sinne des Vatermörders vorübergegangen. Auch die andre Hälfte des Orakels muss nun in Erfüllung gehen.

In Theben hat man über Laïos' Tod falsche Nachrichten empfangen. Der eine

Diener, der dem blutigen Auftritt entronnen ist, hat in seiner Furcht und um seine Flucht zu entschuldigen*) aus dem einen Fremden eine ganze Räuberbande gemacht. Die Untersuchung, wenn eine solche ernstlich vorgenommen worden war, konnte schon deshalb zu keinem Resultate führen; und gleich darauf kommt die Sphinx, die geflügelte Jungfrau, mit ihrem unlösbaren Räthsel und bringt Tod und Verderben über das thebäische Land. Zufällig erscheint der Fremdling Oedipus; auch ihm legt die Sphinx ihre Frage vor: er er erräth sie besser, als Apollon's Spruch, und befreit durch seine scharfsinnige Antwort das Land von dem furchtbaren Verderben. Als freie Gabe bietet ihm die dankbare Stadt Iokaste's Hand und den verwaisten Thron des Laïos; ihn lockt der Glanz der Fürstenwürde: die Warnung Apollon's hinsichtlich seiner Ehe hat er vergessen, oder sie ist durch die Begierde nach Macht und Ruhm übertäubt; Merope in Korinth ist ja vielleicht noch immer seine Mutter: ohne langes Bedenken greift er nach dem, was ihm geboten wird, und sein Herz sagt ihm nichts, als er ein Weib in seine Arme schliesst, das vor ihm schon einen andern Gemahl gehabt hat, das ihrem Alter nach seine Mutter sein könnte. Er fragt nicht, ob Iokaste von Laïos Kinder hat, was aus diesen geworden ist; er hält noch lange nachher die Ehe des Laïos für kinderlos[156]) und erfährt ganz zufällig von Iokaste später die Wahrheit; leichtsinnig und verblendet geht er eine gottverfluchte Verbindung ein, der Vatermörder, der Mutterschänder. Sind auch daran die Götter schuld? sie, die ihn gewarnt, geschreckt haben, um ihn zu retten? — Sobald er im Besitze der Herrschaft ist, treten alle die vortrefflichen Eigenschaften, tritt der Adel seiner Seele wieder siegreich hervor. Er sorgt mit väterlichem Eifer für das Wohl seines Volkes; Theben erholt sich von dem langwierigen Jammer, es blüht und wächst wieder empor; und all der Segen, der sich im Lande verbreitet, er ist, das Volk sagt es selbst, eine Folge der Weisheit, des Wohlwollens seines Fürsten. Aber jene furchtbare Verblendung, die ihn bereits auch den zweiten Theil der Orakels hat erfüllen lassen, trägt im Innern des Königshauses schreckliche Früchte. Die Mutter gebiert dem eigenen Sohne Kinder, und beide leben sorglos und unbekümmert, beide gewarnt. Des Laïos Tod ist noch immer ungerächt, die Blutschande des neuen Königs keinem Sterblichen bekannt; die Menschen thun nichts, den Frevel an's Licht zu bringen, da muss die Gottheit selbst einschreiten, um wenigstens die Fortpflanzung der Greuelthaten zu verhüten. Eine furchtbare Pest bricht über das gottgeliebte Theben herein: Niemand weiss, woher sie kommt, Niemand will rathen und helfen, selbst der König mit seiner vielbewährten Weisheit kann diesmal dem Uebel nicht steuern. Ja, was wahrhaft entsetzlich ist, so lange und ernst

---

*) Vgl. den Scholiasten zu V. 118

156) Vgl. V. 261. f. u. 711 ff.

er auch auf Rettung sinnt für sein Land; so eifrig und gewissenhaft er die Ursachen überlegt, aus welchen der Zorn der Ewigen abzuleiten sei: seines Mordes erinnert er sich nicht; dass er so viele ihm unbekannte Menschen erschlagen, dass er ein Weib geheirathet hat, das in ihm selbst eine grosse Aehnlichkeit mit Laïos entdeckt[157]), dies Alles fällt ihm nicht ein. Hier hätte menschliche Klugheit ausgereicht; er wendet sich verzweifelt an die göttliche*). Er sendet zu demselben Apollon, der ihn früher gewarnt hat, der ihn jetzt wieder durch die Pest warnt; Kreon kehrt mit der Antwort zurück, der Mörder des Laïos sei schuld an dem Zorne der Götter. Wer ist der Mörder des Laïos? Oedipus besinnt sich nicht, dass er selbst ein Mörder ist; es fällt ihm nicht auf, dass ein Fremder seinen Vorgänger getödtet hat, dass der Mord kurz vor seinem Regierungsantritt, also etwa um dieselbe Zeit verübt ist, in welcher er den seinen beging; es fällt ihm nicht auf, dass Niemand vom Volke etwas von dem Mörder weiss, dass Niemand sich meldet, dass Niemand angezeigt wird, dass er allein nur noch übrig ist, der Einzige, der gemeint sein kann. Er hat bereits den von Apollon Bezeichneten verflucht; der Fluch erfüllt sich an Niemand, und doch ist nach des Gottes Ausspruch der Mörder in Theben; was sich jedem Andern aufdrängen müsste, welcher weiss, was er weiss, das kann er nicht finden. Sein Geist ist in seiner Verblendung sicher geworden: das Glück, die Zufriedenheit, die er in Theben verbreitet, lassen in ihm den Gedanken nicht aufkommen, dass er jetzt zugleich Thebens Fluch sein könnte. Er weiss nicht, aus welchen Gründen der Mord des Laïos begangen worden ist; den Thäter kann Uebereilung, Heftigkeit, Nothwehr, Rachedurst zu seiner That getrieben haben; ein ganz ähnliches Verbrechen, das eben auch keinen besseren, eher einen schwächeren Entschuldigungsgrund hat, lastet auf ihm selbst; auch seine That ist noch nicht gesühnt: und doch verflucht er schonungslos jenen Mann, den er nicht kennt, der sich vor ihm nicht vertheidigen kann. Er verflucht damit sich selbst, den Thäter eines gleichen Verbrechens; es wäre ungerecht, wenn der Fluch sich nicht erfüllte. Seine Verblendung ist wahrhaft grauenvoll. Der Chor macht ihn darauf aufmerksam, dase Phöbos wohl zugleich hätte angeben sollen, wer der Mörder sei [158]); aber anstatt daraus zu entnehmen, dass ihn Phöbos nur deswegen nicht näher bezeichnet habe, weil Oedipus[159]) bei einiger Selbstprüfung sich selbst als jenen erkennen musste, giebt er den Greisen Recht und erinnert nur daran, dass man die Götter gegen ihren Willen nicht zwingen könne[160]). Die

*) Vgl. Xen. Mem. I, 1.

[157]) Wenn Iokaste dies dem Oed. auch erst V. 743 mittheilt, so ist es doch nicht denkbar, dass sie es ihm nicht schon früher auch gesagt haben sollte.

[158]) V. 278 f.

[159]) Freilich kein Anderer. Deshalb ist der Vorwurf des Chors gegen den Gott von seinem Standpunkte aus ganz gerecht.

[160]) V. 280 f.

nähere Andeutung des Chors, Laïos sei von Reisenden erschlagen, ruft, obwohl sie der gewöhnlichen Sage, Räuber seien seine Mörder, ganz widerspricht, in seiner Brust das Gewissen nicht wach; auch er hat davon gehört[161], aber nie darauf geachtet. Ja als der Chor nun seine Vermuthung ausspricht, der Mörder werde nach des Königs Fluch ohne Zweifel aus Furcht vor der Götter Zorn das Land verlassen; da antwortet er mit einer entsetzlichen Gleichgültigkeit: er glaube das nicht; denn wer sich vor solcher That nicht scheue, den werde auch ein Wort nicht schrecken[162]. Damit spricht er sein eigenes Urtheil; denn auch auf ihm lastet ein noch ungesühntes Verbrechen, und er fühlt den Stachel desselben so wenig in seinem Busen, dass er mit der grössten Leichtigkeit den Thäter eines nicht schlimmeren Mordes so kalt und lieblos verdammen kann.

Und nun kommt die schauerliche Scene mit Teiresias. Oedipus hat nach dem untrüglichen Seher geschickt, ob er vielleicht von ihm die Ursache des Götterzornes erfahren könne; der Greis aber weiss nicht, weshalb man ihn gerufen hat; jedenfalls hat er einen ganz andern Grund vermuthet[163]. Denn als ihm der Fürst die Ursache seiner Sendung mittheilt, da will der Alte, um das Schreckliche, das sich auch ohne sein Wort bald offenbaren muss, nicht mit seinem Munde kundzuthun, sich schnell wieder entfernen. Aber der König hält ihn zurück. Im Anfange sucht er ihn mit ruhigen Worten zum Sprechen zu bewegen: des Greises Weigerung sollte ihn aufmerksam machen und zum Nachdenken bringen, ob jener nicht vielleicht schweige, um ihm nichts Unangenehmes sagen zu müssen. Als aber Teiresias unerbittlich scheint, da verlässt ihn nur zu bald die Ruhe: es taucht in seiner Seele ein furchtbarer, ungerechter Argwohn auf, der Seher könne an der Ermordung des Laïos Theil haben[164]. Umsonst hat ihn der Götterbote an seine eigene Leidenschaft und Heftigkeit, die ihm jetzt alle Einsicht raube, warnend erinnert[165]; ohne Erfolg fordert er den König nach der ersten Offenbarung jenes Verdachtes mit bedeutsamem Ernste auf, bei der Verfluchung des Mörders zu bleiben, sie nicht zu vergessen, und demgemäss weder den Chor, noch ihn selbst weiter anzureden[166]. Der kleinste Rest ruhiger Ueberlegung hätte dem Oedipus einen klaren Blick in die wahre Lage der Dinge gewähren müssen: einen Augenblick schreckt ihn wohl die Möglichkeit, dass der Seher Recht haben könne; aber diesen schrecklichen Gedanken sucht er gewaltsam von seiner Seele abzuwälzen. Er thut es,

---

161) V. 292 f.
162) V. 296.
163) V. 305 (*εἰ καὶ μὴ κλύεις τῶν ἀγγέλων*).
164) V. 345 f.
165) V. 337 f.
166) V. 350 ff.

indem er seinen Argwohn gegen den Seher immer mehr zu befestigen und zu begründen strebt. Allerdings hat an dieser Uebereilung die scharfe Spannung des Streites bedeutenden Antheil; das Gespräch wird von Beiden so heftig fortgeführt, dass an eine augenblickliche Ausgleichung nicht zu denken ist. Ausserdem hat die überaus feine Kunst des Dichters uns den Keim und das Wachsthum jenes verderblichen Verdachtes in des Fürsten Seele schon früher gezeigt. Sobald nämlich die Ermordung des Laïos vor ihm erwähnt wird, kommt er auf den Gedanken, sein Vorgänger könne vielleicht das Opfer ehrgeiziger Pläne von Theben aus geworden sein, die leicht auch ihn gefährden könnten[167]). Dieser Gedanke war in der Zeit, in der er zuerst ausgesprochen wurde, verzeihlich, da ein fremder König auf seinem Throne nie so sicher ist, wie ein eingeborener; dass er aber jetzt seinen Verdacht ohne einen vernünftigen Grund auf eine bestimmte Person fallen lässt, und zwar auf den gottgeliebten, stets als treu und wahr befundenen Seher, ist ungerecht und frevelhaft. Wäre er nicht von der Leidenschaft so ganz und gar verblendet, er müsste die Wahrheit klar erkennen, als ihn der Seher geradezu des Mordes bezüchtigt[168]): denn er ist ja Mörder und weiss nicht, wessen; wie leicht konnte Laïos unter den von ihm Erschlagenen gewesen sein! Aber da seine Stimmung nunmehr im höchsten Grade gereizt ist, gehen auch noch ganz andere Mahnungen an seinem stumpf gewordenen Geiste vorüber. Der Vorwurf des Teiresias, er lebe, ohne es zu wissen, mit seinen nächsten Verwandten in scheusslicher Gemeinschaft[169]), macht, obwohl er so auffallend mit der Drohung des ihm ertheilten Orakels übereinstimmt, keinen Eindruck auf ihn. Der Chor freilich scheint ebenso, wie der Fürst, zu glauben[170]), der Seher erfinde in der Leidenschaft Beschuldigungen, die er bei kaltem Blute zurücknehmen würde; aber der Chor kennt Oedipus' früheres Leben gar nicht, oder doch nicht genau genug, um das ahnen zu können, was dem Könige nunmehr schon ganz klar sein sollte[171]). Ja, im weiteren Verlaufe des heftigen Wortwechsels deutet Teiresias in Worten, die allen Zweifel in Oedipus Seele zerstören müssten, auf die bereits eingetroffene Erfüllung des ihm gewordenen Orakels hin[172]):

„Dein helles Auge sieht es nicht, wie schwer du fehlst,
Nicht, wo du wohnest, noch mit wem du häuslich lebst.
Ist dir dein Ursprung zweifellos? Dem eig'nen Stamm
Bist du ein Feind, den Todten wie den Lebenden.

---

[167]) V. 124. 139 f.
[168]) V. 362.
[169]) V. 366 f.
[170]) V. 404 ff.
[171]) V. 489 ff. Seinen Mord erzählt Oedipus der Iokaste erst V. 800 ff., wie es scheint, zum ersten Mal.
[172]) V. 413 ff.

Ja, deines Vaters, deiner Mutter Doppelfluch
Jagt dich mit Schreckenstritten einst aus diesem Land,
Der jetzt das Licht noch, später ew'ges Dunkel schaut."

Alle diese Andeutungen aber machen auf den Herrscher nicht den geringsten Eindruck mehr: er hat sich in seinem Argwohn nicht bloss noch hartnäckiger verhärtet, sondern er hat ihn ungerecht noch weiter ausgedehnt, und zwar auf den Mann, an dem er am wenigsten zweifeln sollte, den er längst als einen bewährten und treuen Freund kennen gelernt hat, auf seinen Schwager Kreon. In der That, dieser Verdacht ist um so empörender, da derselbe Kreon dem fremden Ankömmlinge den Thron von Theben neidlos überlassen, da er seinem Könige in schwierigen Fällen, wie jetzt bei der Befragung des Orakels, wesentliche Dienste geleistet hat, und da er überall, von Anfang bis zu Ende, als ein durchaus ruhiger, besonnener und ehrenhafter Mann erscheint, der dem Oedipus stets nachgiebt und gehorcht. Dass er, der selbst mit einem Morde befleckt ist, nun dem Kreon Verrath und Untreue zumuthet, ohne den geringsten Beweis, ohne die geringste Veranlassung, ist das gröbste Unrecht, das er begehen kann. Selbst wenn er erhebliche Gründe zum Verdacht hätte, müsste er den Freund gegen jeden Angriff schützen und vertheidigen, bis die klarsten und unbestreitbarsten Thatsachen diesen überführten, bis er selbst seine Schuld eingestände: statt dessen häuft er die schwärzesten Beschuldigungen auf sein Haupt, ohne dass ihn Jemand angeklagt, ohne dass er selbst nur mit ihm gesprochen hätte. Kreon hat ihn durch nichts gereizt; er ist noch nicht einmal da, er kann sich nicht vertheidigen: trotzdem hält Oedipus seine Beschuldigungen schon für erwiesen; er hat seinen Schwager ungehört verdammt[173]). Seine Verblendung steigert sich: als er dem Seher, der ihn schon einmal vergebens an seine Eltern, an die Ungewissheit seiner Abstammung erinnert hat[174]), Thorheit, Selbstsucht, Betrug vorwirft, antwortet jener: „Dir scheine ich ein Thor: deinen Eltern schien ich verständig."[175]) Müsste hier nicht ein einfacher Schluss aus des Greises Worten und den Begebenheiten den König zur Wahrheit führen? Teiresias ist stets in Theben gewesen; wo anders können also Oedipus' Eltern gelebt haben, als in Theben? Aber er wird zwar aufmerksam; er fordert den Alten zum Bleiben auf, um von seinen Eltern durch ihn zu erfahren[176]); da jedoch jener in scheinbaren Räthselworten, die für den Wissenden deutlich genug sind, antwortet, seine früheren Prophezeiungen wiederholt und er-

---

[173]) V. 385 ff. 400 ff.
[174]) V. 415.
[175]) V. 435 f.
[176]) V. 437.

weitert[177]): so wird des Fürsten Geist, obwohl Teiresias ausdrücklich sagt, gerade Oedipus sei seinen Erfahrungen nach am geschicktesten, das Dunkel seiner Worte zu durchschauen[178]), auf unbegreifliche Weise von der Frage nach seiner Geburt abgezogen, und die Mahnung des Sehers ist wieder spurlos und erfolglos verklungen.

Es ist unmöglich, des Oedipus Charakter, wie er sich in den bisher entwickelten Thatsachen zeigt, in allen Punkten zu retten. Seine Vergessenheit ist entsetzlich; für diese allein jedoch würde er eine so schwere Strafe nicht verdienen. Aber jener bodenlose Leichtsinn, der die Wirkung jeder, auch der nachdrücklichsten Warnung aufhebt und vernichtet; jene blinde Wuth und Leidenschaftlichkeit, die ihn aufregt gerade gegen die Männer, die es am besten mit ihm meinen; jene unsinnige Uebereilung und Ungerechtigkeit, die sich in der eigensinnigen Verfolgung eines einmal gefassten ungegründeten Verdachtes offenbart — das sind Eigenschaften, deren nothwendige Folge sein Verderben ist. Man mag einwenden: Oedipus ist durch Widerspruch aufgebracht; er kommt durch die nicht minder heftigen Drohungen des Sehers ausser sich und ist also in gewissem Sinne für den Augenblick nicht zurechnungsfähig für das, was er spricht und thut. Aber wie er sich jetzt zeigt, so ist er immer gewesen: von dem Augenblicke an, wo er in wüthender Hast unwissend seinen Vater erschlug, bis dahin, wo er gegen des Orakels Mahnung wiederum unwissend seine Mutter zur Frau nahm; wo er, des eigenen Frevels gegen Menschenleben nicht eingedenk, auf einen Mann, der nicht schlimmer gefehlt hatte als er selbst, in schauderhafter Selbstverblendung die schwerste Rache des Himmels herabruft; wo er, von seinem Gewissen nicht gerührt, einen gottgeweihten Seher und einen in vielen schwierigen Verhältnissen erprobten Freund der Verrätherei bezüchtigt. Man sage nicht, dass ein Theil dieser Thaten, der Vatermord und die Ehe mit der eignen Mutter (als ἔξω τοῦ δράματος) in eine Zeit fällt, welche den Ereignissen der Tragödie vorausgeht: die Erzählung derselben ist durch des Dichters Kunst so passend und so geschickt in die Handlung eingewebt, dass sie gerade für die Charakterzeichnung des Königs unerlässlich sind. Der Dichter hat sie nur aus diesem Grunde mit seinem Stücke verflochten: sie sollen nur dazu dienen, uns ein Bild von des Helden früherem Leben, von den Motiven aller seiner Handlungen zu geben. Oedipus ist von seiner ersten Jugend an leidenschaftlich, unbesonnen, übereilt; und dass er als Mann seinen Charakter nicht geändert hat, dafür spricht jede Scene unserer Tragödie.

Nach der Entfernung des Sehers (vielleicht noch kurz vorher) ist der König in den Palast gegangen und eine ziemlich lange Zeit dort geblieben — eine Zeit, die man sich in der Wirklichkeit noch verlängert denken muss, da auf der Bühne die Ereignisse schnell und unaufhaltsam einander folgen, während sie in Wahrheit weiter aus einander

---

177) Man vgl. jedoch Anm. 95.
178) V. 440.

liegen. Er ist während dieser ganzen Weile allein gewesen; kein Widerspruch, kein Wortwechsel hat ihn aufgeregt; er hat also Gelegenheit genug zu besonnener Betrachtung der Begebenheiten gehabt: er hat diese Gelegenheit nicht benutzt; die Gründe des Argwohns gegen Teiresias, gegen Kreon hat er nicht geprüft; er hat vielmehr auch nach langer Berathung mit sich selbst seinen empörenden Verdacht behalten und befestigt. Und als nun, bekümmert über die Beschuldigungen, die Oedipus in seiner Abwesenheit gegen ihn geschleudert hat, Kreon erscheint, um ihn von seiner Unschuld zu überzeugen, da gönnt er ihm nicht einmal ein Wort der Rechtfertigung. Ohne ihn reden zu lassen, wiederholt er mit den kränkendsten Ausdrücken seine übereilten Vorwürfe. Die wahren und herzlichen Worte Kreon's fruchten nichts; immer plumper und leidenschaftlicher bricht sein Ingrimm hervor: davon soll Kreon gar nicht mehr reden, dass er kein schändlicher und verworfener Mensch sei[179]). Was sonst Jedem, selbst dem überwiesenen Verbrecher, gestattet ist, Vertheidigung, schlägt er einem edlen Freunde, einem stets treu erfundenen Verwandten ab. Selbst die klarsten Gründe, mit einfacher und zum Herzen sprechender Beredsamkeit vorgetragen, bewirken nichts; die Erinnerungen an die alte Eintracht, an die bisher nie getrübte Freundschaft werden vergebens erweckt: der empörte Herrscher will in blinder Selbstsucht unter allen Umständen sich in seiner Würde erhalten und seinen Willen, selbst wenn er Unrecht hätte, durchsetzen[180]); er geht so weit, seinen Schwager, den er geradezu für seinen Mörder und den Räuber seiner Herrschaft erklärt[181]), nicht bloss Verbannung aus dem Vaterlande, sondern sogar den Tod zu drohen[182]). Und doch hat ihn Kreon nicht beleidigt; er hat ihn nicht, wie Teiresias, durch empörende und tief aufregende Aeusserungen gereizt: im Gegentheil, seine Worte sind bis gegen das Ende der Scene, wo auch seine Leidenschaft sich entladet, überall ruhig, klar, abgemessen, freundlich und besänftigend; um so ungerechter ist der Entschluss des Herrschers, der in seiner Wuth sich selbst nicht mehr kennt, dessen treffliche Eigenschaften nunmehr gänzlich von dem Sturme der Leidenschaft und Wuth wie von einem Gewitter verdunkelt werden. Da die beiden Männer in der höchsten Aufregung nur noch einzelne Ergüsse der Erbitterung, zerrissene Blitze des Zornes in Halbversen gegen einander schleudern, tritt zur rechten Zeit Iokaste unter sie; und ihre und des Chors Bitten bewirken endlich, dass Oedipus sein hartes Verdammungsurtheil gegen Kreon vorläufig zurücknimmt und diesen ungehindert von dannen ziehen lässt, wobei er jedoch den Chor verantwortlich macht für alle Gefahren, die daraus für

---

[179]) V. 548.
[180]) V. 628: ἀρκτέον γ᾽ ὅμως.
[181]) V. 534 f.
[182]) V. 623.

ihn entspringen können. Sein Inneres kocht noch immer, sein ganz unbegründeter Hass gegen seinen Schwager sprudelt noch immer in einzelnen empörten Worten aus der Tiefe seines wogenden Gemüthes hervor[183]).

Nach und nach legt sich der Sturm in seinem Busen; die beschwichtigenden Worte des Chors, der in tiefer Trauer mit bewegter Theilnahme ihm zuredet, und seiner Gemahlin bringen ihn wieder zu sich selbst; aber sein Unrecht erkennt er auch jetzt noch nicht. Die Sorge für des Staates Wohl ist durch die gewaltsamen Ereignisse der nächsten Vergangenheit, welche die Person des Königs selbst schmerzlich ergriffen, in den Hintergrund gedrängt: es gilt jetzt vor allen Dingen zu erfahren, weshalb Teiresias gegen Thebens Retter so furchtbare Drohungen ausgesprochen hat. Früher haben die beiden Gatten in unbegreiflichem Leichtsinn über des Laïos Tod und die ihn begleitenden Umstände noch nicht gesprochen, oder wenn es geschehen ist, so haben es beide wieder vergessen. Jetzt wird Iokaste durch das Bemühen, ihren Gemahl zu beruhigen, zuerst wieder daran erinnert. In ihrer Familie, so erzählt sie, seien auch schon sonst Göttersprüche nicht in Erfüllung gegangen; darum sei auch auf Teiresias' Worte kein grosses Gewicht zu legen. Ihr früherer Gatte habe von seines Sohnes Hand sterben sollen; er sei aber dem Gerüchte nach von Räubern in der Gegend von Delphi auf einem Dreiwege umgebracht. Das Wort Dreiweg, das in der bisherigen Erwähnung der Ermordung des Laïos noch nicht vorgekommen war, ist der elektrische Funke, der in Oedipus Seele zündet. Wie ein Blitz durchzuckt ihn der Gedanke, der Seher könne nun doch Recht haben; er selbst könne wirklich des Laïos Mörder sein. Auf diesen Punkt richten sich nun alle Kräfte seines Geistes; was ihn früher beschäftigte, die Pest, der Zorn gegen Teiresias und Kreon, die Frage nach seinen Eltern, Alles ist vergessen; nunmehr gilt es, zu erfahren, was er längst hätte wissen sollen, ob Laïos von ihm erschlagen worden ist. Dass Laïos sein Vater sein kann, sein muss, fällt ihm noch immer nicht ein; die eigentliche Katastrophe, die Entdeckung seiner Greuelthaten im weitesten Umfang spart der Dichter noch für spätere Zeiten auf. Seine Verwirrung ist nur theilweise gelöst; die ganze Wahrheit scheint ihm auch da noch nicht in ihrem vollen, furchtbaren Glanze entgegen, als Iokaste ihm sagt, Laïos sei ihm ähnlich gewesen[184]). Die Zahl der Begleiter, das Alter, alle Nebenumstände treffen zu; es könnte gar kein Zweifel mehr sein, dass Oedipus sich selbst verflucht hat, wenn nicht jener eine

183) V. 658 ff. 669 ff. 672. 687 f. — So beschuldigt er auch ganz ungerechter Weise den Kreon, dieser habe ihn einen Mörder des Laïos genannt, während er doch einen solchen Vorwurf gar nicht ausgesprochen hat. Oedipus glaubt aber, Teiresias habe nur Kreon's Gedanken offenbart, nicht seine eignen. V. 703. 705 f.

184) V. 743.

entronnene Diener behauptet hätte, Laïos sei von einer Räuberbande angefallen und erschlagen worden. Die Entscheidung über Oedipus' Schicksal beruht also lediglich auf der Aussage jenes Sklaven; ihn will der Fürst um jeden Preis sehen. Es ist wunderbar, wie er sich in diesem bangen Augenblicke wieder des ersten ihm von Phöbos gegebenen Orakels erinnert, dass er einst seinen Vater tödten und seine Mutter heirathen werde, ohne zu ahnen, dass er jenes Orakel vielleicht schon erfüllt hat[185]). Der Unglückliche fürchtet als Mörder des Laïos offenbart zu werden; der grössere Greuel, vor dem ihn Loxias mit deutlichen Worten gewarnt hat, fällt ihm nicht einmal ein.

So weit ist die Handlung bereits gediehen, als eine unerwartete scheinbare Unterbrechung derselben eintritt. Es ist bewundernswürdig, wie der Dichter die verschiedenen, scheinbar getrennten Fäden, die dann doch alle in einem Knoten sich vereinigen, allmählich zusammenfasst. Schon einmal war der Gang der Handlung in eine Bahn gelenkt, die von dem geraden Wege abzuführen schien. Oedipus hatte die Absicht, das Unglück Thebens abzuwenden, und er war in der Verfolgung dieses Zweckes plötzlich auf sein eigenes Unglück, auf seine Greuelthaten vergebens aufmerksam gemacht worden; jetzt ist er im Begriff, diese zu erforschen, und wieder wird er davon abgezogen und auf die Frage nach seiner Abstammung, seinen Eltern hingewiesen: in der schrecklichen Lösung dieser liegt dann zugleich die Antwort auf alle übrigen. Ein Bote aus Korinth bringt in der Hoffnung, dadurch des Oedipus Gunst zu gewinnen, die Nachricht, dass Polybos gestorben und Thebens König zu seinem Nachfolger ernannt sei. Die Freude des Fürsten, die Furcht vor dem Vatermorde wenigstens aufgeben zu dürfen, wird bald wieder unterdrückt: denn im Verlaufe des Gespräches ergiebt es sich, dass Polybos und Merope nun wirklich nicht des Oedipus Eltern sind, dass dieser vielmehr von Geburt ein Thebäer sein muss, da er von einem Hirten des Laïos[186]) einem Sklaven des Polybos, demselben, der jetzt als Bote nach Theben gegangen ist, übergeben und von diesem in die Hände des kinderlosen korinthischen Königspaares gekommen ist[187]). Diese Erzählung stimmt im Ganzen so genau mit der Schilderung überein, welche Iokaste von dem Schicksal ihres Sohnes gegeben hatte[188]), dass diese sogleich den ganzen Zusammenhang übersieht und nach der ängstlich dringenden, jedoch vergeblichen Bitte an Oedipus, nicht weiter zu forschen, sich plötzlich entfernt[189]). Dennoch ahnt der König noch immer nichts Arges: er vergisst nicht bloss das, was seine Gattin ihm früher über das Geschick ihrer Familie gesagt hat, sondern er missversteht sogar das plötzliche

---

[185]) V. 790 ff. 825 ff.
[186]) V. 1042.
[187]) V. 1022. 1024. 1026. 1028. 1032. 1034.
[188]) V. 717 ff.
[189]) V. 1060 f. 1064. 1066. 1068. 1071 f.

scheinbar unmotivirte Verschwinden Iokaste's, worauf ihn der Chor noch besonders aufmerksam macht[190]). Er meint, sie schäme sich seiner vielleicht niederen Herkunft, nach der er nun mit aller Gewalt forscht; und in dieser unglücklichen Verblendung drängt er ungestüm auf die Entdeckung dessen hin, was ihm besser ewig verborgen bliebe. Ein Sohn der Tyche zu sein, sich selbst und seinen Eigenschaften die Macht und die Höhe zu verdanken, auf die ihn das Schicksal gestellt hat, das gefällt seinem ungebändigten Geiste; und diese schmeichlerischen Erwartungen übertäuben noch einmal das Grauen, das seine Seele schon beschlichen hatte. Durch ein wunderbares Chorlied leitet der Dichter auch des Zuschauers Gedanken noch einmal geflissentlich ab von den Erwartungen, die durch die bisherige Entwickelung der Handlung erregt worden waren[191]): der Chor hofft nun bald auf dem Kithäron als dem Geburtsorte des Oedipus festlich zu schwärmen: von einem Gott vielleicht und einer der Nymphen ist der weise Fürst entsprossen, ein Sohn des Pan, oder des Loxias, des Hermes, des Bakchos. Aber den Zuschauer überfällt eben bei diesem enthusiastischen Ausdrucke des Jubels eine bange Furcht: denn durch die Freude hindurch hört er bereits mit festem, dröhnendem Schritte das unvermeidliche Entsetzen herannahen. So lange hat sich Oedipus in grässlicher Uebertäubung seines Gewissens, seiner Erinnerungen noch täuschen können; jetzt kann die Erkenntniss nicht mehr verzögert werden; die unselige Verblendung des Unglücklichen muss endlich, von dem Lichte der Wahrheit erhellt, in Staub sinken und die furchtbarste Gewissheit an ihre Stelle treten. Auch noch in dieser letzten Scene vor der Katastrophe zeigt Oedipus sein heftiges, aufbrausendes, unbesonnenes Wesen, die merkwürdige Ungeduld, die ihn nie ruhig die natürliche Entwickelung der Ereignisse abwarten lässt*); die ihm eigenthümliche Rücksichtslosigkeit, mit der er seinen Willen um jeden Preis durchsetzen will. Und doch gilt auch hier die Entschuldigung nicht, sein Gemüth sei durch Widerspruch aufgereizt: denn er meint etwas Angenehmes zu erfahren. Hat er doch selbst sich eben noch der Hoffnung gefreut, sich als einen Sohn niedriger Eltern, als einen Sohn der Tyche wiederzufinden, der seine ganze Stellung durch sich selbst erlangt hat; er ist eher in einer freudigen Stimmung, als in einer zornigen. Sobald der Diener, der in diesem Dunkel allein Licht schaffen kann, und der es wohl weiss, dass der König Thebens derselbe ist, den er einst als Kind empfangen, um ihn im Kithäron auszusetzen, begriffen hat, weshalb er herbeigeholt worden ist, so will er, da er den ganzen Umfang des Elends übersieht, nichts eingestehen. Statt dadurch aufmerksam und

---

190) V. 1073 ff.
191) V. 1086 ff.
*) So erhebt sich schon im Prologe, wo seine Leidenschaft noch gar nicht gereizt ist, seine Ungeduld gegen Kreon, der ihm von Delphi nicht schnell genug zurückkehrt (V. 73 ff). Nach Teiresias sendet er, weil er ihm zu langsam kommt, zwei Boten aus (V. 289).

besorgt zu werden, droht Oedipus mit Zwang und Strafe; ja, als jener trotzdem bei seinem Stillschweigen verharrt, befiehlt er ihm die Hände auf den Rücken zu binden[192]; er droht ihm mit dem Tode[193]), falls er ihn durch Ausflüchte nöthige, die Frage nach der Abstammung des ihm zur Aussetzung übergebenen Knaben zu wiederholen. Diese Drohung, mit dem heftigsten Ingrimm ausgestossen, wirkt: es kommen nun alle bisher verborgenen Greuel an's Tageslicht. Oedipus ist nicht der Sohn des Polybos und der Merope, sondern des Laïos und der Iokaste; seinen Vater hat er trotz des Gottes Warnung in blinder Wuth erschlagen, seine Mutter in blindem Leichtsinn zum Weibe genommen und mit ihr Kinder gezeugt, die zugleich seine Geschwister sind; er ist der, den der Gott gemeint hat, der auf die wiederholten Andeutungen Apollon's selbst und des greisen Sehers in sichrer und selbstgenügsamer Verblendung nicht geachtet, der den Teiresias und den eigenen Schwager in ungerechter Uebereilung der Vergehen bezüchtigt hat, die er selbst begangen; Alles, was der Gott ihm als möglich verkündete, das ist durch seinen Leichtsinn, durch seinen Uebermuth, durch sein stolzes Selbstvertrauen, durch seinen ungerechten Argwohn, durch seine verblendete und unmässige Wuth nunmehr zur Wirklichkeit geworden. Ach, und nicht bloss das; es ist auch allgemein bekannt: das göttliche Strafgericht hat den unbekannten Mörder und Blutschänder vor Aller Augen gebrandmarkt. Es ist nicht genug zu bewundern, wie schnell und gewaltsam nach seiner langen Blindheit Oedipus zur Erkenntniss aller der Greuelthaten kommt, die er begangen hat. Der Diener verkündet ihm nur, dass Iokaste seine Mutter ist[194]), dass sie ihn ihm zum Aussetzen übergeben habe: ob er der Mörder des Laïos sei, darüber verlangt und erhält der Fürst von ihm gar keinen Aufschluss. Aber sobald ihm der eine Greuel klar geworden ist, da fallen ihm die Schuppen von den Augen; und ohne dass er nunmehr noch äusserer Zeugnisse bedürfte, hat ihn auf ein Mal ein Strahl der Erkenntniss, der durch sein so lange vom Dunkel umnachtetes Hirn fährt, in den ganzen, vollen Besitz der Wahrheit gesetzt. Jeder weitere Beweis ist überflüssig: da sich des Gottes warnendes Wort zum einen Theil auf furchtbare Weise als wahr erwiesen hat, so muss auch der andere Theil längst erfüllt sein; Oedipus erkennt, dass nur seine Verblendung ihn abgehalten hat, dies zu begreifen.

Wer wollte nach dieser Darlegung des Ganges der Ereignisse in unserer Tragödie noch daran zweifeln, dass das Elend, in welches Oedipus versinkt, ein verschuldetes ist? War er nicht von dem Orakel gewarnt, wie es nur möglich war? Konnte ihn der Gott ernster zur Besonnenheit und Vorsicht auffordern? und hat der Gewarnte diese Er-

---

[192]) V. 1154.
[193]) ὀλωλας V. 1166.
[194]) V. 1171 ff.

innerungen auch nur irgendwie beachtet? Alle die Greuelthaten, in die er verstrickt wird, sind von ihm wenigstens zur Hälfte verschuldet; und hätte er, wie Krösos, dem Apollon Vorwürfe machen wollen, er hätte gewiss eine ebenso schlagende Antwort erhalten. „Du bist lediglich selbst schuld an deinem Unglück", würde der Gott gesagt haben; „denn meine Warnungen hast du in übereilter Leidenschaftlichkeit missverstanden. Zur Besonnenheit und Mässigung habe ich dich in richtiger Beurtheilung deines heftigen und aufbrausenden Geistes ermahnt, um die Verbrechen, die du, weil deine Eltern dir unbekannt waren, begehen konntest, von dir abzuwenden: wärest du mir gefolgt, du hättest alle jene Sünden vermieden. So aber bist du, mit einseitiger und oberflächlicher Auslegung meiner Worte zufrieden, in stolzem Selbstvertrauen auf deine menschliche Klugheit, Ueberlegung und Nachdenken verschmähend, in blinder Wuth gerade auf denselben Pfad hingerannt, von dem ich dich ablenken wollte; trotz deines Scharfsinns hast du die klarsten Andeutungen deiner Schuld nicht beachtet. Die Frage der Sphinx hätte dich aufmerksam machen sollen auf dich selbst: statt dessen hat sie dich mit eitlem Selbstvertrauen auf deine Klugheit erfüllt[195]). Die von mir gesandte Pest musste dich zur Selbstprüfung auffordern: aber obwohl du bei einiger Ueberlegung deiner Thaten den Grund ihrer Entstehung hättest begreifen müssen, hast du nochmals zu meinem Heerde gesandt und meine nochmalige, deutliche Erinnerung an den von dir begangenen Mord nicht verstanden. Die Worte meines Sehers, der eben aus der Pest und den sie begleitenden Anzeichen wohl ersah, dass du der Urheber des Mordes seist[196]), konnte dich wiederum an früher begangene Thaten erinnern: statt dessen hast du, Thörichter, in gottlosem Wahnsinn den reinen Propheten der Götter und deinen treuen, tadellosen Schwager der Verbrechen bezüchtigt, deren du dich selbst schuldig wissen musstest. Alles dies ist spurlos, ohne Eindruck an deinem blinden Auge, deinem tauben Ohr vorübergegangen: hat daher mein Spruch sich furchtbar erfüllt, so gieb dir selbst die Schuld und keinem Andern!" Und wahrlich, Oedipus hätte sich bei einer solchen Antwort ebenso beruhigen müssen, wie Krösos. Das Schreckliche und Plötzliche der Entdeckung ist vollständig motivirt durch den Leichtsinn, die Gedankenlosigkeit, mit welcher er selbst die auffallendsten Mahnungen, in sich zu gehen, von der Hand weist[197]); die Strenge der

---

[195]) Dies ist recht sichtbar aus V. 216 ff. 391 ff. 1080 ff.

[196]) Deshalb konnte auch Teiresias den Oedipus nicht gleich beim Antritt seiner Regierung warnen. Er übersieht den Zusammenhang der Ereignisse erst nach dem Ausbruch der Krankheit.

[197]) Diese Verblendung des Oedipus hat der Dichter meisterhaft durch einzelne scheinbar gleichgültige Ausdrücke zu malen verstanden, die ausser dem, was der Unglückliche darein legen will, immer noch eine ihm selbst verborgene, schreckliche Hindeutung auf die Wahrheit enthalten. Man vgl. V 105. 137 nebst dem Schol. 219. 249 ff. 260 ff. 264 ff. 296. 370 ff. 576. 700 (*σέβω*, wie wenn er zu seiner Mutter spräche). 821 ff. 984 ff. 999. 1007. Vgl. auch den Scholiasten zu V. 132. 236. 249.

Bestrafung aber erklärt sich vollkommen aus seinem heftigen, auffahrenden, wilden und ungestümen Wesen. Wie sehr er von der Hitze seines Blutes übermannt wird, sieht man deutlich in den beiden Scenen mit Teiresias und Kreon, in welchen seine Wuth so hoch steigt, dass er sich selbst nicht mehr kennt, dass er das Gleichgewicht des Geistes gänzlich verliert und, einem Taumelnden gleich, bald zu diesem, bald zu jenem Entschlusse sich hinneigt[198]).

Wir werden daher in der Zeichnung des Charakters des Königs Oedipus alle die Forderungen erfüllt finden, welche Aristoteles an die Beschaffenheit eines tragischen Helden stellt. Oedipus ist ein im Grunde seines Herzens edler, durchaus menschenfreundlicher, mit dem besten Willen nach dem Wohle seines Volkes strebender König, ein den Eigenschaften seines Gemüthes nach tadelloser und bewundernswerther Mensch; aber es klebt ihm ein Fleck an, ein Fehler, der, scheinbar gering und unerheblich, in seinem Geiste auch wieder Eigenschaften erzeugt, die seinen Sturz nothwendig herbeiziehen. Damit ist zugleich jene vollständige und durchaus befriedigende, versöhnende Katharsis gegeben, die wir oben als erstes Erforderniss für eine vollkommene antike Tragödie aufgestellt haben. Ja diese Katharsis ist in unserm Stücke so durchgearbeitet, dass sie sich gleichsam im Geiste des Oedipus selbst abspiegelt, indem er, wie auch der Chor thut, seine Schuld freimüthig anerkennt, und weit entfernt, den Göttern zu fluchen und mit dem Schicksal zu hadern, sich selbst straft und sich dadurch mit den Gewalten, die er verletzt hat, und die ihn nach oberflächlicher Betrachtung unschuldig vernichtet zu haben scheinen, vollständig aussöhnt. So endigt denn das Ganze mit einer herrlichen Harmonie: die furchtbaren Klagen, das Todesringen des so hart von der Nemesis Getroffenen verklingen mehr und mehr in eine leise Wehmuth; die Götter blicken nicht mehr zornig auf den Leidenden herab, der durch seine Selbstbestrafung rein und heilig geworden ist; er ist ein geweihter, unantastbarer Mensch, den ein schweres, zwar selbstverschuldetes, aber doch halb unbewusst und jedenfalls nicht mit bösem Willen herbeigezogenes Geschick verklärt und erhoben hat; die Schlacken des Unreinen, Sündhaften sind durch das Läuterungsfeuer, durch das seine Seele gegangen ist, verzehrt; es bleibt an ihm das rein Menschliche, die herrlichen Eigenschaften, deren Keime auch schon früher in seiner Seele lagen, und die sich jetzt, von anderen unlauteren nicht mehr unterdrückt, im Unglück glänzend und herrlich entfalten.

Oedipus sieht nach der Entdeckung der von ihm verübten Greuel selbst ein, dass er sie verschuldet hat. Apollon, sagt er zwar, Apollon war es, der all dieses Elend mir vollbrachte[199]); und er hat Recht darin. Denn Apollon ist es, der die verborgene

---

[198]) Vgl. V. 355. 363. 365. 368. 401. 429. 623. 669.
[199]) V. 1329 f.

Blutschuld in Erinnerung bringt, der die tief im Dunkel der Nacht verborgenen Frevel durch wiederholte Mahnungen an's Tageslicht hervorzieht; der dem Greuelleben des thebischen Fürsten ein Ende macht. Aber neben der Aufdeckung und Bestrafung dieser Greuel dem Gotte auch die Schuld derselben aufzubürden, davon ist er weit entfernt. Gleich nach seiner Blendung soll allen Kadmeiern verkündet werden, dass der Fluch, den er gegen des Laïos Mörder ausgestossen, sich gerecht an ihm selbst erfüllt habe; ja er will sich, blind und trostlos, seinen Mitbürgern zeigen, damit sie einsehen, wie schmerzlich er sein Unrecht erkenne; er will sich nun selbst freiwillig als Schuldiger verbannen, an sich alle die Verwünschungen vollziehen, die er unbewusst, aber nicht unschuldig, auf sein eigenes Haupt geschleudert hat[200]). Es ist nun sein Ruhm, dass er sich freiwillig selbst gestraft, nicht einem Andern dieses Amt überlassen hat[201]). Wenn er sich aber selbst straft, so muss er sich selbst auch die Schuld des Frevels beimessen; und das thut er fast mehr, als nöthig ist. Die Wuth der Stacheln, die seine Augen durchbohrt haben, quält ihn nicht mehr, als die Erinnerung an seine Uebelthaten[202]). Die Strafen, die ihn treffen, scheinen ihm fast noch zu gering. „Führet hinweg von hier", so ruft er aus, „eilig von hinnen mich; bannet, o Freunde, mich schrecklichen Bösewicht, welchen der Sünde Fluch und der Unsterblichen ewiger Hass verfolgt"[203]). Er verwünscht sein Leben, das ihn in solche Missethaten geführt; er verflucht im unmässigen Schmerz (und das ist noch ein Rest seiner früheren, noch immer nicht ganz getilgten Leidenschaftlichkeit) den, der ihm das Leben gerettet hat[204]); denn wäre er damals nach dem Willen seiner Eltern gestorben, so wäre er „sich selbst und seinen Freunden nicht ein solcher Schmerz"[205]). Nun aber zu seinem eigenen Jammer erhalten, ist er ein gottloser, geächteter Mann geworden, und jedes Unheil, das Menschen treffen kann, hat ihn getroffen[206]). Da er die Schuld der Ermordung seines Vaters, die Schuld der Ehe mit seiner Mutter tragen muss, da ihn nur seine Unbesonnenheit und Heftigkeit so weit verblendet hat, die Warnungen Apollon's zu verkennen, so kann er unmöglich seinen Eltern im Hades in die Augen sehen; er muss blind bleiben nicht bloss für dieses Leben, sondern auch für jenes in der Unterwelt. Ja seine Vergehen sind so gross und abscheulich, dass er am liebsten sich ganz gegen die Aussenwelt abschlösse, dass er am liebsten auch das Ohr vor des Lautes Strömen verriegelte, um dann ganz einsam

[200]) V. 1287 ff.
[201]) *ἔπαισε δ' αὐτόχειρ νιν* (die Augen) *οὔ τις, ἀλλ' ἐγὼ τλάμων.* V. 1331.
[202]) *μνήμη κακῶν.* V. 1318.
[203]) *ἀπάγετε — τὸν ὄλεθρον μέγαν, τὸν καταρατότατον, ἔτι δὲ καὶ θεοῖς ἐχθρότατον βροτῶν.* V. 1340 ff.
[204]) V. 1349 ff.
[205]) V. 1355.
[206]) V. 1360 ff.

mit sich und seinem Bewusstsein seine Greuel durch Reue abzubüssen. Er, der so unbedachtsam und heftig einen Mörder verfluchte, da er doch selbst einer war, und zwar ein reueloser, sollte nun den Thebäern noch unter die Augen treten, da er erkannt hat, dass er jene Verwünschung gegen sich selbst gerichtet[207]! Selbst die Erinnerung an Korinth und seine Pflegeeltern ist ihm verbittert; denn wozu haben sie ihn auferzogen, zu welchen Thaten ihn gerettet, warum in ihm eine geheim vergiftete Pflanze gepflegt[208], die so verderbliche Früchte tragen sollte? Das Bewusstsein seiner Sünden übermannt ihn zuletzt so sehr, dass er die Anwesenden um der Götter willen anfleht, ihn hinauszustossen, auf der Stelle zu tödten oder in's Meer zu werfen, damit ihn Niemand mehr sehe[209]: selbst Apollon habe ja deutlich befohlen, ihn, den Vatermörder, den Gottverlassenen, schonungslos zu vernichten[210]. In der Menschen-Gesellschaft zu leben sei er hinfort unwürdig; denn sein Leid sei so gross, „dass kein Lebend'ger ausser ihm es tragen kann"[211].

Und wie schmerzlich erkennt er es jetzt, dass er seinem treuen Freunde, seinem Schwager Kreon empörendes Unrecht gethan hat. Jetzt, da Alles klar geworden ist, da sich auch die Ungerechtigkeit seines bösen Argwohns vollständig erwiesen hat, weiss der früher so stolze und mit seinen Gedanken so wenig zurückhaltende Fürst nicht einmal, in welcher Weise er zu dem von ihm so schwer verkannten Ehrenmanne sprechen soll: denn in seinem früheren Benehmen gegen ihn ist er nach seinem eigenen Geständniss durchaus schlecht erfunden[212]. Er erkennt die Uebereilung in seinem Urtheile über Kreon so sehr an, dass er jenen den besten, sich selbst den schlechtesten der Männer nennt[213]; dass er ihm sogar, da nun auch nicht die leiseste Spur eines Zweifels gegen seine Redlichkeit in seiner Seele zurückgeblieben ist, die Sorge für alle Familienverhältnisse mit unbegrenztem Vertrauen überträgt, dass er ihn selbst bittet, die Vaterstelle bei seinen Töchtern zu vertreten.

Wir haben oben gesehen, wie der Chor, der Repräsentant des thebäischen Volkes, den edlen Sinn, den guten Willen, die glänzenden Eigenschaften seines Beherrschers preist, wie er überall für ihn Partei nimmt, als für den, der das Vaterland aus Trübsal und Elend gerettet. Nach der Entdeckung aller der Greuel, die im Labdakidenhause sich erfüllt haben, fehlt es nicht an Andeutungen, dass auch der Chor die Schuld desselben

---

[207]) V. 1369 ff.
[208]) V. 1394 ff.
[209]) V. 1410 ff.
[210]) V. 1440 f.
[211]) V. 1414 f.
[212]) V. 1421.
[213]) V. 1433.

Mannes, den Alle für den Ersten der Sterblichen hielten, anerkennt. Diese Andeutungen sind zwar der Natur der Sache nach sehr bescheiden und gemässigt, da die Greise trotz des Unheils, das durch den früher so geliebten und geschätzten Fürsten über das thebäische Land gekommen ist, die Pflicht der Dankbarkeit gegen ihn abzutragen haben, aber deswegen doch nicht minder bestimmt und entschieden. „Wie", ruft er aus, „wie ist es doch nur möglich, o Fürst, dass des Vaters Saatflur so lange stillschweigend dich getragen hat! Endlich, endlich hat dich gegen deinen Willen die Alles sehende Zeit gefunden; schon lange richtete sie den gottlosen Ehebund"[214]). Jedermann wird in diesen Worten eine sehr bestimmte Beschuldigung des Oedipus erkennen müssen; denn nehmen wir das Schwankende und absichtlich Unbestimmte fort, das der Chor aus den erwähnten Rücksichten in seine Ausdrücke legt, so bleibt der Sinn: Endlich hat die Alles sehende Zeit deine Sünden aufgedeckt; endlich hat sie, die lange schweigend, auf deine eigene Erkenntniss harrend, ihre Rächerhand zurückhielt, über dich, da du zögertest und deine Frevel nicht erkennen wolltest (*ἄκοντα*), ihr Strafurtheil ausgesprochen. Damit ganz übereinstimmend sagt der Bote, der über die Vorgänge im Innern des Hauses nach jener unheilvollen Katastrophe berichtet, dass von allen Unglücksfällen die selbstgeschaffnen und selbstverschuldeten (*αὐθαίρετοι*) am meisten schmerzen[215]). In jenem die Gefühle des Mitleids und der Wehmuth am heftigsten erregenden Augenblicke selbst, wo Oedipus blind, mit blutigen Augenhöhlen aus dem Palaste tritt, der der Zeuge seines Ruhmes und seines Sturzes gewesen ist, kann der Chor bei all seinem Jammer über des Herrschers unseliges Ende doch auch die Ueberzeugung nicht zurückhalten, dass die Hälfte der Schuld auf dem Zerschmetterten selbst laste. „Zwiefaches Leid, zwiefaches Weh," sagt er, „muss dich freilich jetzt quälen, da deine Noth bis zu diesem Uebermass gestiegen ist"[216]). Dieses zwiefache Leid ist aber nichts Anderes, als die Wuth des körperlichen Schmerzes und die Erinnerung an die begangenen Frevel[217]). Denselben Sinn enthalten ohne Zweifel auch die vielfach verschieden ausgelegten Worte: *δείλαιε τοῦ νοῦ τῆς τε συμφορᾶς ἴσον, ὥς σ' ἠθέλησα μηδέ γ' ἂν γνῶναί ποτε*[218]), und aus dem-

---

[214]) V. 1214.

[215]) V. 1231. Man könnte in diesem *αὐθαίρετοι* auch die Bedeutung „selbstgewählt, selbstverhängt" finden und das Wort *πημοναί* auf die Strafe beziehen wollen, die Oedipus an sich selbst vollzieht (selbstverhängte Strafe). Aber eine solche Strafe ist für einen Mann, wie Oedipus, gerade der einzige Trost; wie denn aus seinen Klagen auch immer das befriedigende Gefühl der Genugthuung darüber hindurchblickt, dass er an sich selbst die Rache vollzogen hat. — Vgl. auch den Scholiasten zu dieser Stelle und zu V. 1287.

[216]) V. 1319 f.

[217]) V. 1318.

[218]) V. 1347. G. Hermann hat hier gewiss nicht das Rechte gefunden, wenn er *νοῦς* (Bewusstsein nach Thud.) bloss in der Bedeutung des Erkennens, der Entdeckung fasst: o miser aeque eo, quod cognovisti mala tua, atque malis ipsis. Denn durch jene Greuel allein, falls sie nicht entdeckt wurden, konnte

selben Sinne geht auch die Zustimmung des Chors zu dem Wunsche des Oedipus hervor. früh gestorben zu sein. Als Oedipus nämlich in seiner angeborenen Heftigkeit dem Manne flucht, der seiner Eltern Gebot, ihn als neugebornen Knaben auszusetzeu, nicht ausgeführt, der ihn von der Fessel des Fusses befreit habe — denn sonst, setzt er hinzu, wäre ich gestorben und mir selbst und meinen Freunden kein so grosses Leid —. da sagt der Chor einfallend: Ja, auch mein Wunsch wäre das gewesen[219]).

So ist denn die Katharsis in unserem Drama wahrhaft vollkommen. und es ist sehr zu bezweifeln, ob in irgend einer andern griechischen Tragödie eine grossartigere sich nachweisen lässt. Ganz in Uebereinstimmung mit des Aristoteles aus den damaligen Musterwerken der tragischen Poësie entlehnten Bestimmungen hat uns der Dichter in Oedipus einen edeln und grossartigen Charakter vorgeführt, der durch eine allzugrosse und unbesonnene Leidenschaftlichkeit in Frevel und Greuelthaten verstrickt wird; einen Menschen, dessen erhabene Eigenschaften, eine Zeit lang durch den Sturm der Leidenschaft getrübt und verdunkelt, nach der Entdeckung der von ihm verübten Sünden hell wieder aufstrahlen, so dass in Wahrheit die Affecte der Furcht und des Mitleids durch diese Tragödie in einem Lichte verklärt erscheinen, dessen Reiz und Zauber unübertrefflich ist. Die Reinigung dieser Affecte ist um so herrlicher, da wir in des Leidenden Seele selbst das von ihm verletzte Sittengesetz, das zuletzt doch den Sieg behalten hat, triumphiren sehen, da er nicht mit Verzweiflung und geheimem Murren sein hartes Schicksal trägt, sondern mit bewusster und wohlgegründeter Unterwerfung unter die ewigen Gesetze, unter das unerschütterlich streng, aber gerecht waltende Verhängniss an sich selbst freiwillig die Strafe vollzieht, die seinen Sünden gebührt. Gerade dadurch hat dieser Oedipus unsere Theilnahme, unsere Liebe für immer gewonnen und an sich gefesselt; er ist einer der Unsrigen geworden; wir folgen mit inniger Theilnahme der Entwickelung seiner Schicksale, dem ganzen, grossartigen Läuterungsprocesse seiner Seele; wie aus unserm eignen Herzen dringen die heftigen, aber wehmüthigen Klagen um sein verscherztes Glück, seine verlorene Ruhe; wir fühlen dann mit ihm das Wiedererwachen der sanfteren und menschlich edlen Gefühle, denen nun jene verderbliche Heftigkeit und

---

Oedipus ja gar nicht unglücklich werden, da das, was man selbst nicht kennt, keinen Einfluss auf Glück oder Unglück haben kann. Es wäre widersinnig, zu sagen: Du bist einmal unglücklich durch deine Greuelthaten, und andrerseits dadurch, dass du sie entdeckt hast. Das Bewusstsein (*νοῦς*) wird hier nur das Bewusstsein der Schuld sein können; denn dann erst haben die Worte einen befriedigenden Sinn: O du, unglücklich zugleich durch dein Geschick und das Bewusstsein, dass du es verschuldet hast, wie sehr beklage ich es, dass ich dich jemals kennen gelernt habe. — Der Scholiast, der auch hier wieder zum Theil das Rechte getroffen hat, erklärt das *νοῦς* ganz passend durch *σύνεσις*, das gleichfalls in der Bedeutung Schuldbewusstsein vorkommt (vgl. Eurip. Orest. 396 Dind. *ἡ ξύνεσις, ὅτι σύνοιδα δείν' εἰργασμένος*).

[219]) V. 1349 ff.

Unbesonnenheit nicht mehr störend gegenübertritt. Ja, dieser ringende, leidende, aus dem furchtbarsten Kampfe immer noch mit der Kraft und dem Willen zum Guten hervorgehende Oedipus ist, wie jeder echte tragische Held, das ideale Abbild der Menschheit, die irrend, sündigend, gestraft, sich selbst strafend, kämpfend, besiegt und siegend, immer wieder sich aufrafft, um ihr Ziel zu erreichen, sittliche Vollkommenheit.

Unsere Tragödie würde lange den Ruhm nicht verdienen, der ihr zu allen Zeiten in reichlichem Masse geworden ist, wenn die letzten Scenen, in denen Oedipus mit Kreon sich versöhnt und ihm seine Töchter zur Pflege und Erziehung übergiebt, nicht vorhanden wären. Sie gehören so sehr und so bestimmt zu der Tragödie, dass dieselbe kein sophokleïsches Drama mehr sein könnte, wenn sie fehlten. Denn diese Scenen erst beschwichtigen den Sturm der Affecte in unserer Seele. Obwohl die Strafe, die Oedipus an sich selbst vollzieht, eine gerechte ist, obwohl sein Schicksal verschuldet genannt werden muss, so ist doch die Entdeckung der Greuelthaten, obgleich so lange vorbereitet und in die Nähe gerückt, dennoch so plötzlich und gewaltsam, die Selbsterkennung des Oedipus so grossartig rasch und erschütternd, dass unsere Gefühle durchaus durch einige mildere und freundlichere Töne besänftigt werden müssen. Der Dichter legt allerdings dem Zuschauer die Gewissheit des endlichen Ausgangs von vorne herein so deutlich vor Augen, dass er an demselben gar nicht zweifeln kann; durch die vielfachsten Fingerzeige und Andeutungen, die zwar Oedipus nicht, aber Jeder, der auch nur die allgemeinsten Umrisse des Oedipus-Mythos kennt[220]), verstehen muss, versetzt er ihn in den Zustand einer vollständigen Mitwissenschaft; die Neugierde wird also durch die Entwickelung der Handlung durchaus nicht gespannt[221]): aber gerade durch diese Bekanntschaft mit dem Ausgange und die Ohnmacht ihn zu verhindern, durch die Unmöglichkeit, dem Oedipus einen einzigen Wink zu geben, der ihn unfehlbar retten müsste, durch die Erkenntniss, dass die immer näher und näher geistergleich heranschreitende Katastrophe, die hinter jeder Scene erwartet und immer wieder verzögert wird, den Helden um so unfehlbarer treffen muss, je weniger er ihre ganze Furchtbarkeit begreift — kurz, durch die ganze kunstvolle Anlage und Oekonomie der Tragödie wird unsere Seele so heftig bestürmt und aufgewühlt, dass jene herrlichen Scenen, in denen Oedipus die Zukunft seiner Töchter beweint, unumgänglich nothwendig sind, um unser Gefühl wieder in die Harmonie zu versetzen, die uns mit den vor unseren Augen geschehenen oder entdeckten Unthaten aussöhnen soll.

Sonach dürfte erwiesen sein, dass unser Drama, ein für sich bestehendes,

---

[220]) Das war aber bei jedem Athener der Fall, wie eine Stelle des Komikers Antiphanes bei Athenäus gleich im Anfange des 6. Buches beweist.

[221]) Dagegen Schlegel, Vorles. üb. dram. K. u. P. I., S. 177.

abgerundetes und in sich abgeschlossenes Ganzes, nicht bloss die Richtigkeit der aristotelischen Forderungen und Bestimmungen beweist, wie selten ein anderes, sondern dass auch der grosse Philosoph aller Wahrscheinlichkeit nach bei der Abfassung seiner Regeln für die Tragödie gerade auf den König Oedipus hauptsächlich Rücksicht genommen hat. Jene vier Forderungen, die wir oben aus den Definitionen der Poëtik ableiteten, sind alle vollständig erfüllt. Denn erstens ist unsere Furcht in ausserordentlichem Grade angeregt, da ein so edler und erhabener Mann, wie Oedipus, ein mit dem besten Willen, mit den herrlichsten Eigenschaften ausgerüsteter Fürst vor unsern Augen in ein so furchtbares Leid stürzt. Wir erkennen daraus die Gebrechlichkeit und Hinfälligkeit der ganzen Menschheit, und diese Erkenntniss drängt sich uns um so mächtiger und schmerzlicher auf, als selbst Männer wie er, die auf dem Gipfel des Glückes und des Ruhmes stehen, vor dem Sturze nicht sicher sind. Zweitens aber werden wir von dem ertödtenden Uebermasse dieser Furcht befreit, da wir aus dem ganzen Verlaufe der Tragödie sehen, wie Oedipus in ein so furchtbares Missgeschick gerathen ist. Der Dichter hat seine beklagenswerthe Unbesonnenheit und Verblendung mit so hellen Farben dargestellt, dass wir sie mit Händen greifen zu können glauben. Die Erkenntniss der Ursache der Leiden aber setzt zugleich die Möglichkeit, sie zu vermeiden. Drittens wird unser Mitleid in ungewöhnlichem Grade aufgeregt, da wir des Oedipus vortrefflichen Willen, seinen Edelmuth, seine Liebenswürdigkeit selbst in der Leidenschaft wieder erkennen, weil er ein durchaus grossartiger Mann ist, der nur durch einen kleinen, uns allen mehr oder weniger anhaftenden Fehler in's Unglück geräth. Und viertens endlich werden wir auch von dem Uebermass dieses Mitleids befreit, da wir es uns selbst gestehen müssen, dass all sein Leid verschuldet ist, da Oedipus selbst seine Qualen als eine gerechte Strafe der Götter anerkennt und erträgt.

Auf diese Weise ist die Entwickelung und Versöhnung der Empfindungen vollendet, der Zweck der Tragödie erreicht, und die Sätze des Aristoteles haben ihre Richtigkeit und Vortrefflichkeit durch die Uebereinstimmung mit einem der grössten Meisterwerke der griechischen Tragik von Neuem bewiesen.

Nachwort.

Die vorliegende Abhandlung, lange vor dem Abdruck ausgearbeitet und dann in drei Programmen des Elbinger Gymnasiums nach und nach abgedruckt, konnte schon um der Einheit des Inhalts willen die nach dem Jahr 1850 erschienenen Arbeiten auf dem Felde der sophokleïschen Literatur, besonders die von F. W. Schneidewin, leider nicht mehr berücksichtigen.

SOPHOKLEISCHE STUDIEN

VON

THEODOR KOCK.

ZWEITES HEFT.

EIN ZUSAMMENHAENGENDER COMMENTAR ZUM KOENIG OEDIPUS.

GUBEN,

DRUCK VON F. FECHNER.

In Commission bei E. S. Mittler und Sohn in Berlin.

Das vorliegende Heft der „Sophokleïschen Studien“ steht mit dem ersten, das in den Programmen des Elbinger Gymnasiums von 1851, 1852, 1853 unter dem Titel „Ueber den Aristotelischen Begriff der Katharsis in der Tragödie und die Anwendung desselben auf den König Oedipus“ erschienen und bei E. S. Mittler in Commission gegeben ist, im engsten Zusammenhange. Dies zweite ist nur mehr für die Schule bestimmt: es will dem Primaner, der den Zusammenhang des Ganzen nach der Lectüre nochmals zu überblicken wünscht, die leitenden Gesichtspunkte geben. Zugleich sollte es den Beweis führen, dass meine in der Abhandlung über die Katharsis aufgestellte Auffassung, die ohne Zweifel auch die des Aristoteles gewesen ist, durch eine genaue Analyse des Stückes noch bekräftigt wird. Der verstorbene Schneidewin, der die Richtigkeit meiner Ansicht über die Parodos des Oed. Kol. in seiner zweiten Ausgabe anerkannt hat, scheint in der Frage der Katharsis bei seiner in der Einleitung zu der Abhandlung „Die Sage vom Oedipus“ ausgesprochenen Ansicht stehen geblieben zu sein. Um so mehr war ich erfreut über Susemihls Zustimmung in den N. Jahrbb. für Phil. u. Pädag.

Neuere Schriften habe ich selten, und fast nur im Falle der Uebereinstimmung, angeführt. Obgleich ich die Mehrzahl zu kennen glaube, könnte mir doch eine oder die andere entgangen sein. Wenn ich in irgend einem Gedanken mit einem Andern übereinkam, glaubte ich dies nicht erst anmerken zu müssen: ich lasse einem jeden gern sein Verdienst; doch halte ich es für ganz gleichgültig, wer zuerst diese oder jene Kleinigkeit gefunden hat; zumal in einer zunächst für die Schule bestimmten Schrift. Polemik habe ich absichtlich ganz ausgeschlossen. Hin und wieder wird es vielleicht zu merken sein, dass die Abhandlung schon vor mehreren Jahren geschrieben und jetzt überarbeitet ist, wohl etwas zu flüchtig: doch liess meine sehr beschränkte Zeit eine gründlichere Durcharbeitung, wie ich sie gewünscht hätte, nicht zu.

Auf die in dem Drama so oft hervortretende tragische Ironie hinzuweisen hielt ich für überflüssig, da dies in der Schneidewinschen Ausgabe hinlänglich, vielleicht etwas zu oft, geschehen ist. Die Texteskritik konnte leider gar nicht berücksichtigt werden.

Guben, März 1857.

Theod. Kock.

Berichtigungen.

S. 3, Z. 3 v. u. ist hinter verlor ein Semikolon zu setzen. — S. 7, Z. 18 v. o. l. aufweisen st. dargestellt werden. — S. 9, Z. 23 v. o. l. gestützten st. gestützen. — S. 12, Z. 9 v. o. l. in der linken Hand (vgl. Wieseler, Theatergeb. S. 50. Ovid. Am. 3, 1, 13). — Z. 16 v. o. l. Bürger st. Büger. — S. 27, Z. 20 v. o. l. logaödischen st. logaödischem. — S. 39, Z. 6 v. o. l. widerhallen st. wiederhallen.

Ein zusammenhängender Commentar zum König Oedipus.

„οὐϑ' ὁρῶν οὐϑ' ἱστορῶν."
Soph. Kön. Oed. 1484.

Versetzen wir uns auf kurze Zeit aus unsern Verhältnissen in das Jahr 429 v. Chr.[1]), aus dem trüben und feuchten Norden unter den strahlenden, wolkenlosen Himmel von Athen!

Der grosse Kampf, der über die Hegemonie von Sparta oder Athen entscheiden sollte, der peloponnesische Krieg, hatte im Jahre 431 mit dem plötzlichen Ueberfall von Plataä durch die Thebäer begonnen. Die Peloponnesier hatten unter Anführung des Königs der Spartiaten, Archidamos, einen Einfall in Attika gemacht und die Gegend um Acharnä verwüstet; als sie aber trotz der Erbitterung, die in Athen hierüber herrschte, ihre Feinde zu einem Ausfalle nicht hatten bewegen können, so zogen sie nach einem Streifzuge durch das ganze attische Land wieder in ihre Heimath zurück.

Furchtbar für die Athener begann das zweite Jahr des Krieges, 430. Denn kaum hatten die Peloponnesier ihren Einfall in das Land erneuert, als ein ganz anderer, unerwarteter und schrecklicherer Feind die unglückliche Stadt verwüstete: die Pest. Sie hatte, wie es hiess, in den heissen Südländern Afrikas, die man unter dem allgemeinen Namen Aethiopien zusammenfasste, ihren Lauf begonnen; dann war sie nach Libyen und Aegypten vorgedrungen und hatte verheerend einen grossen Theil des persischen Reiches durchzogen. Ganz plötzlich zeigte sie sich in Athen, zuerst im Hafenort Peiräeus, dann in der oberen Stadt. Man konnte ihr Erscheinen so wenig begreifen, dass man eine Zeit lang glaubte, die Peloponnesier hätten die Brunnen vergiftet, um ihre Feinde schneller zu vernichten. Der Geschichtsschreiber Thukydides hat sie selbst gehabt; und da er damals schon beabsichtigte, den eben entbrannten Krieg in einem grösseren Werke zu schildern, so beobachtete er an sich selbst genau alle ihre Symptome und Wirkungen: seiner meisterhaften Beschreibung[2]) entlehnen wir die folgende kurze Darstellung der entsetzlichen Krankheit.

---

[1]) Hinsichtlich der Zeit der Aufführung des „König Oedipus" schliesse ich mich K. Fr. Hermann an, ohne ihm aber auf das Gebiet der den politischen Verhältnissen entlehnten Beweisgründe zu folgen. Quaest. Oedipod. S. 27.

[2]) 2, 48—53.

Das Jahr war arm an andern Krankheiten; die wenigen, die sich vorfanden, verwandelten sich in kurzer Zeit alle in die Pest. Die Meisten wurden, ohne dass sie sich vorher unwohl gefühlt hätten, plötzlich von einer heftigen Hitze des Kopfes befallen; die Augen wurden roth und entzündeten sich; die inneren Theile des Hauptes, Schlund und Zunge, unterliefen mit Blut. Das Athemholen wurde ungewöhnlich erschwert; dann trat heftiges Niesen nebst Heiserkeit ein, und alsbald stieg das Uebel auch in die Brust hinab und bewirkte einen gewaltsamen Husten. Dann ward der Magen ergriffen, Erbrechen und heftige Ergüsse der Galle erfolgten unter grossen Schmerzen. Bei Vielen war auch die Anstrengung zum Erbrechen ganz erfolglos, doch kehrte die Neigung dazu immer wieder und verursachte heftige Zuckungen. Wenn man den Körper von aussen befühlte, so war er nicht etwa sehr heiss und fieberhaft blass; die Haut war roth unterlaufen, bleifarben, mit kleinen Bläschen und Geschwüren überdeckt. Die innere Hitze aber war so furchtbar, dass man selbst die leichteste Bedeckung nicht ertragen konnte. Die meisten Kranken blieben nackt und stürzten sich am liebsten ins kalte Wasser; und an den Brunnen fand man täglich eine Menge Menschen, um die sich niemand kümmerte, von einem unlöschbaren Durste gepeinigt; denn selbst das unmässigste Trinken brachte keine Erleichterung. Dabei stellte sich eine ängstigende Rastlosigkeit ein, da selbst die Nacht keinen Schlaf brachte; und obwohl der Körper bei all den Qualen nicht sichtbar dahinschwand, so starben doch die Meisten unter unsäglichen Schmerzen am siebenten oder neunten Tage an der inneren Hitze. Hatte man diese Zeit überlebt, so warf sich die Krankheit gewöhnlich auf den Unterleib; in den Eingeweiden bildeten sich Geschwüre; ein unheilbarer Durchfall raffte noch die letzten Kräfte hinweg, so dass Viele in Folge dessen an der äussersten Schwäche starben. Ja selbst bei denen, die auch dieses Symptom überstanden, war noch nicht alle Gefahr vorüber. Denn die Krankheit durchdrang, im Kopfe anfangend, den ganzen Körper; und hatte sie die mittleren Theile des Leibes durchwandert, so ergriff sie zuletzt Hände und Füsse, zuweilen auch nochmals die Augen. Viele kamen mit dem Verluste dieser Glieder davon; bei Manchen aber war die Wirkung des Leidens noch schrecklicher: sie verloren das Gedächtniss, so dass sie ihre nächsten Verwandten, ja oft sich selbst nicht erkannten. Die Ansteckung der Krankheit war so giftig, dass Raubvögel und Thiere, welche sonst menschliche Leichname verzehren, die Körper der an der Pest Gestorbenen entweder nicht berührten oder von dem Genusse starben. Ja die Raubvögel verschwanden nach und nach ganz und zogen sich von der Stadt fort; die Hausthiere aber, die mehr an die Menschen gewöhnt sind, wurden gleichfalls von der Krankheit ergriffen. An Heilung und Pflege war in den meisten Fällen nicht zu denken; denn die Arzneikunde, wie jede andre Wissenschaft, erwies sich bei diesem Uebel als unnütz: die Kranken, die ununterbrochen gewartet wurden, starben eben so schnell, wie die ganz Vernachlässigten; die Mittel, die dem Einen Erleichterung schafften, brachten einem Andern den Tod. Körperstärke und Gesundheit, Jugend, Mässigkeit konnten dem Leiden keinen Widerstand leisten; der

Starke ward wie der Schwache, der Jüngling wie der Greis dahingerafft. — So verbreitete sich bald eine entsetzliche Muthlosigkeit: so wie jemand die Vorboten der Krankheit verspürte, war er durch keinen Trost, durch kein Zureden zu beruhigen, sondern gab sich augenblicklich der schrecklichsten Verzweiflung hin. Und weil so Viele bei der Pflege und Wartung der Erkrankten sich ansteckten, so mochte sich bald niemand mehr solchen Liebesdiensten unterziehen: Viele erlagen einsam und verlassen dem Tode; ganze Häuser, in denen die Krankheit gewüthet hatte, blieben öde und unbewohnt. Ja selbst das Wehklagen um den Tod lieber Verwandten unterliess man zuletzt vor Ermattung und Abspannung. Nur die, welche der Krankheit einmal entronnen waren, pries man glücklich: denn denselben Menschen ergriff sie selten zum zweiten Mal, und dann nie lebensgefährlich.

Gerade damals aber ward die Verheerung noch vergrössert durch das Zusammenwohnen einer so ungeheueren Menschenmenge in einem verhältnissmässig geringen Raum; besonders die neu Angekommenen wurden von der Gewalt des Leidens hart ergriffen: sie starben wie die Schafe. Denn sie lebten meist nicht in Häusern, sondern in dumpfen, erstickenden Hütten, die sie in der Eile auf offenen Plätzen erbaut hatten. Hier lagen die Leichen haufenweis übereinander geschichtet; oft sah man Sterbende mitten unter Gestorbenen: denn die Enge des Raums vermehrte die Schnelligkeit und die Gefahr der Ansteckung. In den Strassen wälzten sie sich, unter furchtbaren Schmerzen sich windend; an allen Quellen fand man halbtodte Leiber, die nach Wasser lechzten, es aber nicht mehr erreichen konnten. Selbst die Tempel waren von Kranken und Gestorbenen erfüllt: in der schrecklichen Noth vergass man auch die Scheu vor den Göttern. Täglich loderten die Flammen der Scheiterhaufen an vielen Orten zugleich; und doch verwesten die Meisten, wo sie verschieden waren, ohne Beerdigung. Und im Anfange ward trotzdem noch eine gewisse Ordnung und Regelmässigkeit beobachtet: als aber viele Familien durch die Kosten häufiger Leichenbegängnisse verarmten, kam es oft vor, dass man seine Todten auf fremde Scheiterhaufen warf und diese anzündete, oder, wenn ein Holzstoss brannte, die Leichen, die man nicht unterzubringen wusste, mit hinein schleuderte.

Doch das Beklagenswertheste in dieser Noth war die Entsittlichung, die sich in Folge der Krankheit unter der Masse des Volks verbreitete. Da Pest und Tod alle Unterschiede der Gesellschaft gewaltsam vernichteten; da Gute und Böse demselben Verderben erbarmungslos anheimfielen; da die Götter nicht mehr schirmen zu können schienen und selbst die frömmsten, gläubigsten Gemüther irre wurden in ihrem Vertrauen auf eine überirdische, gerechte Macht, auf eine höhere Leitung der Geschicke; da alle Bande der Liebe, des Vertrauens, des Gehorsams, der Religion sich lösten: so war es kein Wunder, wenn der menschliche Geist in dieser Zeit der rathlosesten Verzweiflung allen Halt verlor wenn selbst gutartige und liebevolle Menschen in ihren Grundsätzen schwankend wurden und Tugend und Gerechtigkeit für einen Wahn hielten; wenn selbst die natürlichsten Gefühle des Herzens, das

Wohlwollen gegen Verwandte und Freunde, erstarben; wenn endlich eine kalte Verachtung alles dessen, was der Mensch als ein Höheres über sich anzuerkennen geneigt ist, wenn Selbstsucht und Lieblosigkeit nunmehr Grundzüge wurden in dem Charakter des Geschlechtes, welches, wie es glaubte, die unwiderleglichsten Beweise von der vollkommenen Ohnmacht der Götter erhalten hatte. Eine grenzenlose Gesetzlosigkeit, sagt Thukydides, riss in Athen ein. Was man bisher nur heimlich und im Dunkeln gethan hatte, das wurde jetzt mit schamloser Frechheit öffentlich getrieben, da die Furcht vor der Strafe der Gesetze, vor der richtenden Stimme des Volkes aufhörte. Die plötzlichen Veränderungen des Schicksals verwirrten den menschlichen Geist: wer gestern arm gewesen war, hatte gleichsam über Nacht unermessliche Reichthümer durch den Tod eines Verwandten erhalten; der gesunde, hoffnungsvolle Jüngling lag nach einigen Tagen als Leiche auf der Strasse, und ein schöner Körper ward häufig in kurzer Zeit zum Scheusal. Da alle Freuden und Genüsse doch so bald durch den Tod beendet wurden, so suchte man den Mangel an Dauer durch ungewöhnliche Steigerung des Reizes zu ersetzen: was sonst auf das ganze Leben vertheilt gewesen war, wollte man nun auf den engen Raum einiger Stunden zusammendrängen. Die kurze Spanne Zeit, deren Niessbrauch man noch besass, sollte wenigstens durch alles, was Lust und Sinnlichkeit bieten konnte, versüsst werden. Hatte man doch selbst für die grössten Frevel kaum eine Strafe zu fürchten: denn ehe ein Process durchgeführt werden konnte, war gewöhnlich der Kläger oder der Verklagte oder der Richter gestorben. Und welche Strafe konnte grösser sein als die, welche vom Schicksal bereits über alle verhängt war!

Obwohl die Krankheit noch bis zum Jahre 427 fortdauerte, so war doch bereits in dem ersten Jahre ihre Kraft gebrochen[3]). Nach dem ersten, wüthendsten Angriff hörte sie eine Zeit lang fast ganz auf, und auch als sie später wieder begann, hatte sie ihre frühere Heftigkeit bereits verloren.

Wenn aber schon die späteren Folgen der Pest so gewaltig und erschütternd von Thukydides geschildert werden, wie mächtig muss da der erste Eindruck gewesen sein, welchen dieses unerhörte, unerklärliche Unglück auf die Gemüther machte! Wessen Beredtsamkeit vermöchte die Verzweiflung zu schildern, mit der die Athener am Ende des Jahres 430 ihre verödete, verwüstete Stadt ansahen! Draussen die Aecker und Weinberge von den Lakedämoniern verheert; innen die Wüstenei, die ein noch ärgerer Feind angerichtet hatte. Die Reihen jeder Familie gelichtet; in jedem Herzen der Kummer um liebe Verwandte, welche plötzlich dahingerafft, vielleicht nicht einmal der Ehre des Begräbnisses theilhaftig geworden waren. Und vor allem die gänzliche Trostlosigkeit, die Verzweiflung, eine nothwendige Folge dieser schrecklichen Landplage, das Schwanken in allen religiösen Hoffnungen, in dem Vertrauen auf die Götter.

Der Frühling des Jahres 429 kam heran; die Stürme des Winters hatten ausgetobt; und mit dem Beginnen der besseren Jahreszeit nahte auch das Fest der grossen

[3]) Thukyd. 3, 87.

Dionysien, im Elaphebolion gefeiert. Die Gesandten der Bundesgenossen von den Inseln und Küsten des ägäischen Meeres fanden sich ein, um den Tribut zu bezahlen, und die Aufmerksamkeit des Volkes richtete sich in dieser Zeit, in welche wahrscheinlich das von Thukydides erwähnte Nachlassen der Pest fällt, auf die tragischen Spiele, die nach altem Brauche mit dem grossen Dionysosfeste verbunden waren. Eine schwierige, aber auch eine schöne Aufgabe hatte der Dichter zu erfüllen, der in diesem Jahre eine Tragödie zur Aufführung bringen wollte. Wenn sonst die Willkür des Dichters den Stoff des Spieles wählte, so schien ihn dieses Mal die Zeit von selbst aufzudrängen. Sie forderte, selbst so ernst und erschütternd, ein ernstes, erschütterndes Drama, das, wenn es der Dichter verstand, den Gegenstand der Handlung in lebendige Beziehung zu der nächsten Vergangenheit der Zuschauer zu setzen, die innersten Tiefen des Gemüthes ergreifen und erregen musste.

Auch Sophokles befand sich unter denen, die das Volk mit den Erzeugnissen ihrer Schöpferkraft unterhalten wollten. Auch er hatte die Zeit der Pest in Athen mit erlebt; sein tiefer und zarter Geist muss unendlich erschüttert gewesen sein von diesem unbegreiflichen Schlage, der sein Volk traf; noch mehr erschrocken und besorgt über die ersten und unmittelbarsten Folgen desselben. Die Religion, die Frömmigkeit sah er wanken; statt ihrer Leichtsinn, Unglauben und Verachtung alles Göttlichen auf der einen, Aberglauben, übertriebene Angst, Verzweiflung auf der andern Seite erstehen. Jetzt, wo die herrlichste Stadt von Hellas so grausam von den Göttern heimgesucht war, jetzt erinnerte man sich alter Orakelsprüche und Verheissungen, welche all das Unglück, all den Jammer, der hereingebrochen war, als mit einem dorischen Kriege eng verbunden längst dargestellt hatten[4]); jetzt fing man an, die Urheber des Krieges zu schmähen, und Perikles besonders legte man das ganze Unheil zur Last, da es in seiner Macht gelegen hatte, den dorischen Krieg zu vermeiden. Wie schon früher bei dem Zusammenströmen der Landbewohner in die Stadt das Volk gejammert und gescholten hatte auf diejenigen, welche die heimischen Aecker gegen die Verwüstungen der Feinde nicht beschützten, so erhoben sich jetzt viele Stimmen, welche den Leiter des Staates, der damals von der alles dahinraffenden Seuche noch verschont geblieben war, der Vernachlässigung heiliger Götterworte und Zeichen beschuldigten[5]). Alte Prophezeiungen, so viel man nur irgend auftreiben konnte, wurden eifrig hervorgesucht, neue, falsche wurden in grosser Masse von Betrügern angefertigt[6]), das Volk in eine künstliche Aufregung gebracht und sorgfältig darin erhalten.

Nur wenige, starke Gemüther werden in diesen Tagen die Ruhe und den Gleichmuth bewahrt haben, welche in den Zeiten der Gefahr so leicht verloren

---

[4]) ἥξει Δωριακὸς πόλεμος καὶ λοιμὸς ἅμ' αὐτῷ. Thuk. 2, 54.

[5]) Thukyd. 2, 59. 65. Plut. Perikl. 34. 35.

[6]) So die Unzahl der dem Bakis zugeschriebenen Sprüche. Arist. Ritter 1003 ff. Vög. 978 f.

gehen; nur wenige werden die Mitte gefunden haben zwischen den beiden, in der Masse immer mehr Raum gewinnenden Extremen des unbekümmerten Leichtsinns und der ertödtenden Verzweiflung; sehr wenige werden den Glauben bewahrt haben an die Macht und Gerechtigkeit der Götter, an eine allgütige Vorsehung.

Dem dramatischen Dichter, welcher mit Benutzung der jüngsten Ereignisse und des Eindrucks, welchen dieselben auf das Volk gemacht hatten, ein ergreifendes Stück auf die Bühne bringen wollte, boten sich zwei Wege dar. Er konnte der allgemeinen Stimmung folgen; er konnte die Verzweiflung malen, die in Folge eines ungeahnten, unbegreiflichen Schicksals über eine grosse Menschenmenge hereingebrochen war. Wie herrlich konnte nicht die Gelegenheit scheinen, die Uebermacht des Verhängnisses, den Zorn der Götter zu schildern, welche, durch einen kleinen Anlass leicht erbittert, ganze Geschlechter der Sterblichen vertilgen, die Bösen wie die Gerechten. Ein wie gewaltiger Eindruck konnte nicht hervorgebracht werden durch die Darstellung der Schwäche und Hinfälligkeit unseres Geschlechtes, das bei dem besten Willen, bei den edelsten Bestrebungen doch in jedem Augenblicke einer tückischen Willkür zum Raube werden kann, die es nicht begreift, deren Gründe es nicht ahnt. Durch ein solches Schauspiel musste das Volk zerknirscht, betäubt werden; der Erfolg hätte ein ungeheuerer sein können. Aber einem solchen Drama hätte die höchste Weihe der tragischen Kunst gefehlt; die Reinigung der Leidenschaften, wie sie Aristoteles in seiner Poëtik als höchstes Erforderniss der Tragödie aufstellt[7]), hätte durch ein solches Stück nicht vollzogen werden können.

Sophokles gehörte zu den Wenigen, welche in der allgemeinen Noth und Rathlosigkeit die rechte Mitte zu halten gewusst, welche bei der Verzweiflung und Entsittlichung der Masse den Glauben an die Gerechtigkeit, an die ewige Unwandelbarkeit der Götter und des Schicksals nicht verloren hatten. Eingedenk seines hohen Berufs — denn nach der Ansicht des Alterthums war der Dichter der Lehrer der Erwachsenen[8]) — fasste er den Entschluss, dem allgemeinen Drange zum Unglauben oder zum Aberglauben mit der ganzen Kraft seiner Kunst entgegen zu treten und den wahren Zusammenhang zwischen Menschheit und Gottheit, zwischen Geschichte und Schicksal zum Bewusstsein des Volkes zu bringen. Nur dadurch konnte der Entsittlichung eine Schranke gesetzt, nur dadurch die alte, feste Frömmigkeit wieder hergestellt werden; und wie so oft die Kunst die Mittlerin gewesen ist zwischen den feindlich einander gegenüberstehenden Leidenschaften, so wollte auch damals Sophokles den Widerstreit in den Ansichten seiner Zeitgenossen durch die Vermittelung der Kunst zum Frieden führen.

Dazu war aber nöthig darzuthun, dass jene furchtbaren und scheinbar unbegreiflichen Unglücksfälle, die den Einzelnen wie ein ganzes Volk heimsuchen, nie unverschuldet sein können; dass die Götter niemals über den Reinen und Tadellosen eine so vernichtende Strafe verhängen; dass selbst in den Fällen, wo der ent-

---

7) Vgl. Th. Kock, üb. die Katharsis S. 4—15.

8) Aristoph. Frösche 1044. ff. 1009. 1010. 1031.

schieden Unschuldige von ihrer Rächerhand getroffen zu sein scheint, die genauere Untersuchung einen Frevler entlarvt. Es musste bewiesen werden, dass die Orakel der Götter den Menschen niemals zu Sünden verlocken, dass sie ihn vielmehr davor warnen; dass sie überhaupt nicht dazu bestimmt sind, die Zukunft der Menschen für alle Zeiten unverrückbar festzustellen — denn dann würde ja alle Zurechnungsfähigkeit, mithin auch alle Tugend aufhören —; sondern dass sie nur Andeutungen enthalten, was die Zukunft bringen könne, wenn der Sterbliche in blinder Leidenschaft, in ungemessener Begier wissend oder unwissend Sünden auf Sünden häuft[9]). Es musste gezeigt werden, wie selbst der beste Mensch, an dem der strengste Richter keinen Flecken auszuspüren vermag, im Gefühl seiner Sicherheit leicht in die Netze des Frevels geräth; wie selbst die schönsten und glänzendsten Eigenschaften des Geistes und des Herzens nicht immer zu schützen vermögen vor scheinbar unbedeutenden Fehltritten, deren Folgen den Menschen mit Nothwendigkeit in eine fortlaufende Reihe von Sünden verstricken. Kurz, die Entwickelung der Handlung musste selbst in den wunderbarsten und auffallendsten Begebenheiten, in Vorfällen, die am meisten den Zweifel an der Gerechtigkeit einer Vorsehung zu begründen scheinen, die stete gegenseitige Bedingung von Schuld und Strafe, von Frömmigkeit und Glück dargestellt werden. Durch ein solches Drama wurde dann das Volk nicht zerschmettert, sondern erhoben und gekräftigt; ein solches Drama besass die höchste Weihe der Kunst; es war ein „Schatz für die Ewigkeit."

Indem Sophokles alle diese Gedanken in einem Drama verkörpern wollte, bot sich ihm zur passendsten Zeit der Mythos des Oedipus dar. Schon sein grosser Vorgänger Aeschylos hatte aus dem Sagenkreise des thebäischen Königshauses einzelne Momente zu Tragödien benutzt; die Fabel des „Oedipus" selbst hatte er in mehreren Dramen behandelt: aber niemals hat dieser herrliche Stoff passender angewendet werden können, als damals im Frühjahr 429. Die Gestaltung der Sage im Ganzen und Grossen war den Athenern bereits hinlänglich bekannt[10]); und wie das antike Schauspiel in der Zeit seiner höchsten Blüthe es überhaupt verschmäht, die Neugierde zu spannen, so wählte besonders Sophokles gern solche Stoffe, bei denen er, weil sie allgemein im Bewusstsein des Volkes lebten, nur die ethische Um- und Durchbildung derselben im Auge zu behalten brauchte. Und wie fruchtbar musste ihm da der Mythos des Oedipus gerade für jene Zeit erscheinen! Auch in Theben war zur Zeit dieses Königs eine furchtbare Pest[11]) über eine scheinbar

---

[9]) Ueb. die Katharsis S. 47—52.

[10]) Vgl. Antiphanes bei Athenäos zu Anfang des 6. Buches.

[11]) Andere nannten freilich nur eine Unfruchtbarkeit. K. Fr. Hermann, Quaest. Oedipod. S. 13. 14.; wie ja auch in Athen Streit darüber war, ob das (Anm. 4. angeführte) Orakel λοιμός oder λιμός gemeint habe. Sophokles hat vielleicht absichtlich die Unfruchtbarkeit in eine Pest verwandelt, damit dadurch das Schicksal Thebens unter Oedipus dem damaligen Unglück Athens um so ähnlicher würde.

schuldlose und gottesfürchtige Stadt hereingebrochen. Oedipus selbst war durch ein trügerisches Orakel, wie man glauben konnte, in das entsetzlichste Missgeschick gerathen, das ihn und seine ganze Familie selbst noch in den letzten Gliedern vernichtete. Auch hier also war eine Veranlassung gegeben zum Zweifel an der göttlichen Vorsehung, an der Weisheit und Gerechtigkeit des Schicksals. Konnte aber dieser Zweifel gehoben, das Murren des Menschen über die Unbegreiflichkeit der Weltordnung als grundlos und voreilig nachgewiesen werden, dann musste die sittliche Wirkung eines solchen Versuches ausserordentlich sein: Glaube und Frömmigkeit wurden wieder in ihre Rechte eingesetzt, der frevelhafte Leichtsinn aus seinem angemassten Besitze vertrieben. Wies die Tragödie die Wahrhaftigkeit und den sittlichen Zweck der Orakel klar nach, so dass sie nun nicht mehr als trügerische Verlockungen zum Frevel, als Verführer zur Sünde erschienen, welche den Menschen absichtlich in Fehler verwickeln, damit ihn dann die Strafe ereile: dann wurde auch für die damalige Zeit der Glaube an die Götter, an die wohlwollende Absicht ihrer Sprüche wieder befestigt; die richtige Ansicht von dem Zusammenhange zwischen Schicksal und freiem Willen gewann wieder die Oberhand, wonach die Himmlischen nicht bloss die Macht, sondern auch den Willen haben, den Menschen wohl zu thun und sie zu schützen, so lange sie in den Grenzen der Menschheit wandeln und nicht darüber hinaus streben; wonach die Orakel wohlmeinende, dem Verständigen verständliche und nur dem Verblendeten zweideutige Warnungen enthalten vor Freveln und Sünden, vor denen selbst der Klügste, der Edelste nicht immer sicher ist. Diesen Eindruck hervorzubringen war wenigstens die Absicht des Sophokles, als er an den Dionysien des Jahres 429 seinen König Oedipus auf die Bühne brachte, eine wahrhaft königliche Tragödie[12]); erreicht hat er seinen Zweck, wie es scheint, für den Augenblick nicht, wenn man einen Schluss daraus ziehen darf, dass er mit seinem herrlichen Drama den ersten Preis nicht gewann. —

Um uns nunmehr die Aufführung der Tragödie zu veranschaulichen, begeben wir uns zur Zeit der grossen Dionysien des Jahres 429 nach der Südostseite der Akropolis, deren Berg sich hoch und steil über die umliegende Fläche erhebt. Auf seinem Gipfel ragen die während der perikleischen Verwaltung erbauten Propyläen, ein hoher Wald von Marmorsäulen, in die reine, blaue Luft; die Giebel des Parthenons, des Tempels der Athene, blicken mit ihren kunstvollen Steinbildern, der Schöpfung des Pheidias, auf die Stadt herab; und die kolossale eherne Bildsäule der Athena Promachos[13]), deren Helmbusch und Lanzenspitze dem Schiffer, der von Sunion her nach dem Peiräeus fuhr, an klaren Tagen als Landmarke diente[14]), steht wie eine Wächterin mitten unter all der Pracht und Herrlichkeit. Wir ersteigen die in den Felsen der Akropolis eingehauenen Stufen, die zu den Zuschauersitzen hinauf

---

[12]) Vgl. K. F. Hermann, Qu. Oed. S. 7, Anm. 16.

[13]) Sie war wahrscheinlich über 70 Fuss hoch. Vgl. Leake, Topographie von Athen, übers. von Baiter und Sauppe, S. 252.

[14]) Paus. 1, 28. vgl. Leake, S. 251, Anm. **).

führen, und nehmen auf den obersten Sitzen unter einer ungeheuren Volksmenge[15]) Platz: über uns den herrlichen, dunkelblauen Himmel des Südens, hinter uns die Burg mit ihren ragenden Zinnen; nach vorn zu schweift der trunkene Blick in südöstlicher und östlicher Richtung über die schwach belaubten, mit dem purpurroth blühenden Thymian dicht bewachsenen Hügel des Hymettos[16]); im Süden und Westen dehnt sich über den Ilissos hinaus der südliche Theil der athenischen Ebene, westwärts begrenzt von den Abhängen des Aegaleos-Gebirges; hinter ihr strecken sich in die duftige Ferne die Wogen des saronischen Meerbusens, aus dem wie zerstreute Berge Aegina, Salamis und die andern von ihm umgürteten Inseln hervortauchen; den Horizont begrenzt in dieser Richtung ein schmaler, kaum sichtbarer Streifen, die Küste von Argolis[17]). Wir sind ganz „im Freien." Keine gefärbten Wände verschliessen uns die herrliche Aussicht; der Odem Gottes dringt ungehindert zu uns her; keine künstliche Beleuchtung wetteifert vergeblich mit dem glänzenden Sonnenstrahle, dessen Helle uns eine ganz andere Decoration, einen ganz anderen Hintergrund erschliesst, als unsere gemalten Theater-Coulissen. Das Leben ist nicht in einen engen Raum gebannt, der uns künstlich absperrt von allen Erinnerungen und Einflüssen der freien Natur: mitten unter Gottes weitem Himmel sitzen wir, durch nichts gefesselt, durch nichts eingeschränkt als durch die Schwäche unserer Sinne, die nur einen Theil der Herrlichkeit zu umfassen vermögen, die uns rings umgiebt.

Wenden wir nunmehr das Auge aus der lockenden Ferne in unsere nähere Umgebung! Unter den untersten Reihen der in den Felsen der Burg eingehauenen und an den äussersten Enden durch starke Mauersubstructionen gestützen Zuschauersitze erblicken wir, von der etwas mehr als halbkreisförmigen Krümmung derselben eingeschlossen, eine ebene Fläche, die Orchestra im weiteren Sinne. Sie zerfällt in zwei Theile: der eine, über den andern etwa um sechs Fuss erhaben, bildet ein ziemlich grosses Brettergerüst, von starken Balken getragen[18]); es dient dem Chor zum Standorte, auf ihm entwickelt er seine mannichfachen und vielverschlungenen Tanzweisen (Thymele oder Orchestra im engeren Sinne). Der andere niedriger gelegene Theil ist mit Marmorplatten belegt[19]) und durch Treppen mit der Thymele verbunden (Konistra). An seiner für den Zuschauer am weitesten gelegenen Grenze gegen die Bühne hin ist er mit Säulen und Statuen verziert[20]). Jenseit der Thymele

---

[15]) Das Theater fasste etwa 30,000 Menschen. Plato Symp. S. 175 E. Leake, Topogr. Ath., S. 381 ff.

[16]) Vgl. Ovid. A. A. 3,687 ff.: Est prope purpureos colles florentis Hymetti cet.

[17]) Dies schliesse ich aus Leake a. a. O. S. 233., wo erwähnt wird, dass man vom Tempel der Nike Apteros aus selbst das Skylläon, das östliche Vorgebirge von Trözenia, sehen kann.

[18]) Ich folge hier durchaus Wieseler, Ueber die Thymele, dessen Entwickelung für mich überzeugend ist.

[19]) Wieseler a. a. O. S. 9 u. 13.

[20]) Poll. 4, 124. Wieseler S. 32 ff.

und gleichfalls mit ihr durch Treppen verbunden[21]) erhebt sich, etwa 10—12 Fuss über der Konistra[22]) — also auch noch einige Fuss über der Thymele oder der Orchestra im engeren Sinne —, eine Fläche von bedeutender Breite, aber verhältnissmässig nur sehr geringer Tiefe, das Proskenion oder die Bühne, hinten geschlossen durch eine ziemlich hohe Mauer, die Skene oder die Bühnenwand, auf beiden Seiten begrenzt durch Nebengebäude, die Paraskenien.

Die Bühnenwand, an der grösstentheils die zum Drama nöthigen Decorationen angebracht werden, stellt uns jetzt in ihrer Mitte einen herrlichen Königspalast dar. Dicht an dem Hauptthore desselben, dem königlichen Thore, der mittleren Oeffnung der Bühnenwand[23]), erblicken wir einen Altar Apollons des Strassenbeschützers (*Ἀπόλλων ἀγυιεύς*, vgl. Kön. Oed. 919) und einen Tisch mit Opferkuchen, die sogenannte *θυωρίς*[24]). Rechts und links neben dem Hauptthore befinden sich in der Skene zwei andere, welche zu den Seitenflügeln des Palastes führen; in deren einem ist die Wohnung der Königin und ihrer Mägde, in dem andern die eines Verwandten, des Kreon, zu denken[25]). Die Seitenflügel des Königspalastes werden sich auf der dem Zuschauer linken Seite ziemlich bis an das Ende der Bühnenwand ausgedehnt haben; auf der rechten dagegen bemerken wir auf der Bühnenwand sowohl als auf der dem griechischen Theater eigenthümlichen Drehmaschine[26]) eine bildliche Darstellung der Stadt Theben, natürlich nur in den hauptsächlichsten Momenten angedeutet. Wir ersehen daraus, dass der Königspalast der thebäische ist, dass Oedipus ihn bewohnt. Die Stufen, welche von der Orchestra nach der Bühne oder dem Proskenion hinaufführen, stellen gleichsam die Stufen zu diesem Palaste dar. Der Weg vom linken Paraskenion bei der linken Periakte vorbei bezeichnet die Strasse von Delphi nach Theben, der vom rechten Paraskenion stellt eine nach dem Königspalast führende Strasse der Stadt dar. In der Konistra längs dem Proskenion befinden sich mehrere Götterbilder und Altäre.

---

21) Poll. 4, 127.

22) Vitruv. 5, 7, 2 ed. Tauchn., in der Rodeschen Uebersetzung 5, 8 S. 248: Ejus logei altitudo non minus debet esse pedum decem, non plus duodecim. Wenn Vitruv von der Höhe des Logeion über der Orchestra redet, so ist dabei wohl zu beachten, dass er die Orchestra im weiteren Sinne meint, d. h. die Konistra. Dies geht besonders aus dem Anfang von 5, 7, 2 hervor, wo unter dem Namen Orchestra der ganze Raum zwischen den Zuschauersitzen und der Bühne beschrieben wird. Vgl. Bernhardy Griech. Lit.-G. II., S. 619.

23) Poll. 4, 124. Vgl. auch Vitruv. 5, 6, 3 Tauchn. u. 5, 6, 8: mediae valvae ornatus habeant aulae regiae.

24) Poll. 4, 123.

25) Poll. 4, 124: *τριῶν δὲ κατὰ τὴν σκηνὴν θυρῶν ἡ μέση μὲν βασίλειον - - η πᾶν τοῦ πρωταγωνιστοῦ τοῦ δράματος, ἡ δὲ δεξιὰ τοῦ δευτεραγωνιστοῦντος καταγώγιον· ἡ δὲ ἀριστερὰ τὸ εὐτελέστατον ἔχει πρόςωπον.*

26) Es gab deren zwei, auf jeder Seite eine. Sie waren dreiseitige Prismen, und jede Fläche stellte etwas Anderes dar, so dass durch die Umdrehung (daher der Name *περίακτοι*) eine Veränderung der Localität bezeichnet werden konnte. Poll. 4, 126.

Mit diesen geringen Vorbereitungen beginnt die Tragödie, ohne dass uns ein Vorhang erst die Gegend, in welche wir uns versetzen sollen, zu enthüllen brauchte. Es ist Morgen (V. 65): ein langer Zug, eine Art Procession, zieht durch den uns rechts liegenden Eingang der Orchestra[27]) feierlich ein; die Vordersten besteigen, nachdem sie den Raum der Konistra durchschritten, die Stufen, die zum Königspalaste führen, und betreten die Bühne; andere lagern sich knieend auf den Stufen; die Hintersten endlich knieen dicht an den Stufen noch auf dem Brettergerüst der Orchestra nieder. Die Erscheinung dieser Menschenmenge ist eigenthümlich: wir erblicken theils Greise, welche durch ihr langes Haar[28]), durch die Kränze, die um ihre Häupter gewunden sind, durch die weissen Kleider und die Binden, die sie in den Händen tragen[29]), sich sogleich als Priester zu erkennen geben, theils junge Männer in der Blüthe der Jahre, theils schwache Kinder. Da sie durch den rechten Eingang der Orchestra einziehen, so müssen sie aus Theben stammen. Alle tragen dunkelfarbige Gewänder[30]), die Kleidung der Leidtragenden; und ausserdem sind sie an den grünen, mit Flocken weisser Wolle lose umwickelten Oelzweigen alsbald als Bittende, Hülfeflehende zu erkennen. Gewöhnlich naht man so nur den Tempeln der Götter: hier ist es der Palast eines Sterblichen, der so seltener Ehre theilhaftig wird. Schweigend hat sich der wunderbare Zug, einen alten, ehrwürdigen Priester an der Spitze, von dem Eingange zur Orchestra über diese hinweg bis zum Thore der Königsburg bewegt; schweigend kniet er vor den Bildnissen der Götter, die das Herrscherhaus umgeben, nieder; schweigend legt er die grünen Zweige auf die Stufen des Palastes. — Was mögen sie wollen? Wozu diese auffallende Procession? Dass in Theben etwas Ausserordentliches geschehen sein muss, dass die Versammlung den König um Schutz und Hülfe flehen will, ersehen wir schon aus dem Aufzuge selbst; aber was ist der Inhalt, was die Veranlassung dieser feierlichen Bitte? Während wir noch darüber nachdenken, öffnet sich das mittlere Thor des Königspalastes, und heraus tritt, von einigen untergeordneten Personen begleitet, ein Mann, dessen äussere Erscheinung schon etwas Ausgezeichnetes verräth. Sind schon die Priester und die erwachsenen Männer der Deputation grosse und starke Figuren, so ist er noch besonders emporgehoben durch einen höheren Kothornos und durch den grösseren Haaraufsatz (*ὄγκος*), der über der ernsten, würdigen Maske ruht. Die stark und scharf gezeichneten Züge seines Antlitzes sind edel und männlich, doch prägt sich in ihnen eine gewisse Strenge und eine nicht voll-

---

[27]) Poll. 4, 126 am Ende: *τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει· οἱ δὲ ἀλλαχόθεν* (aus der Fremde) *πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰςίασιν.*

[28]) K. F. Hermann, Gottesdienstl. Alterth. der Griechen, S. 170 u. 171, Anm. 18.

[29]) K. F. Hermann, Gottesd. Alterth., S. 170, Anm. 16 u. 17.

[30]) Schwerlich schmutzigweisse; denn diese tragen *μάλιστα οἱ φυγάδες.* Schwärzlich, ganz schwarz, dunkelgelb oder bläulich war die Kleidung Unglücklicher. Poll. 4, 117.

ständig beherrschte Leidenschaft aus[31]). Arme, Schenkel und Brust sind breiter und kräftiger als bei gewöhnlichen Menschen[32]): der Mann scheint verschollenen, gewaltigeren Jahrhunderten anzugehören. Seine Kleidung ist ein gewirkter, buntfarbiger Leibrock mit Aermeln, der den ganzen Körper bis zu den Füssen herab bedeckt[33]) und von einem sehr breiten, hoch an der Brust sitzenden Leibgurt mit gestickter Arbeit zusammengehalten wird[34]); darüber ein weites, purpurnes, goldgesticktes, gleichfalls bis auf die Füsse herabfallendes Obergewand, durch eine Spange auf der rechten Schulter befestigt[35]). Die Fussbekleidung ist weiss[36]); in der Hand trägt er das Abzeichen seiner Würde, den Fürstenstab, das Skeptron[37]).

Gleich in den ersten Versen giebt er sich als den Beherrscher von Theben, als den überall gepriesenen König Oedipus zu erkennen. Und mit Recht ist er gepriesen: denn obwohl er die Regierung Thebens nicht durch Erbschaft, sondern als Belohnung für die Erlösung von der Sphinx erhalten hat, sorgt er doch wie ein angestammter Fürst für seine Unterthanen. Da er jetzt eine so auffallende Gesandtschaft vor seinem Palaste gelagert sieht und daraus schliessen muss, dass seine Büger ein ganz besonderes Anliegen an ihn haben, so hat er nicht durch Vermittelung Anderer mit ihnen verhandeln wollen, sondern tritt selbst unter sie, wie ein Vater unter seine Kinder. Die Stadt muss in grosser Noth sein: das hören wir schon aus seinen ersten Worten; denn Gebete und Seufzer erschallen in allen Strassen, der Duft von Spezereien erfüllt die Luft. Er fordert den greisen Priester des Zeus, der als Führer dem König zunächst steht, auf, für die Andern das Wort zu ergreifen und ihm das Anliegen des Volkes vorzutragen. Aus des Priesters Antwort erfahren wir, was Oedipus nur angedeutet hat. Die Stadt Theben ist in der gewaltigsten Aufregung: um alle Tempel sitzt das Volk, von den Göttern Linderung zu erflehen. Denn das ganze Land ist, wie ein Schiff auf hohem Meere, von einem wilden Sturm heimgesucht, in welchem es umzukommen droht. Die Saaten gedeihen nicht, die Heerden siechen hin, der Weiber Leib ist unfruchtbar, und alles verwüstet der Gott der Pest, der an dem Feuer der Scheiterhaufen sich freut und den schwarzen Hades durch Klage und Jammer bereichert. Jetzt ist die Noth am höchsten gestiegen; und wie aus einer früheren, nicht geringeren Gefahr Oedipus schon einmal das thebäische Volk glücklich errettet hat, so ist er auch jetzt wieder der Mann, an den es sich wendet; denn obwohl er den Göttern nicht gleichkommt,

---

31) Poll. 4, 134: *ὁ δὲ μέλας ἀνήρ --- οὖλος καὶ τὸ γένειον καὶ τὴν κόμην, τραχὺς δὲ τὸ πρόςωπον, καὶ μέγας ὁ ὄγκος.*

32) Lukian. vom Tanz, 27.

33) *χιτὼν ποδ'ρης, ποικίλον.* Poll. 4, 115.

34) O. Müller, Eumeniden, S. 109.

35) Poll. 4, 116. O. Müller, Eumeniden S. 111.

36) Vita Sophocl.: *τὴν καμπύλην βακτηρίαν αὐτὸς ἐπενόησε --- καὶ τὰς λευκὰς κρηπῖδας.*

37) Wieseler, Theatergebäude Taf. IV, 12 und IX, 9. Poll. 4, 117, wo die *σκῆπτρα* ausdrücklich als Bestandtheile der *τραγικὴ ἐσθής* genannt werden.

so hat er sich doch als den Ersten der Menschen in allen Wechselfällen des Lebens bewiesen. Von dem Zins, welchen sie der grausen Sphinx zahlen musste, hat er die Stadt befreit, durch keines Menschen Rath belehrt, sondern von eines Gottes Weisheit augenscheinlich unterstützt. So wird er auch jetzt Hülfe wissen und gewähren, und zwar schon um seiner selbst willen: er wird nicht wollen, dass man sage, er habe die Stadt gerettet, dann aber wieder versinken lassen. Aber — merkwürdig genug — der weise König weiss keinen Rath. Sein Wille zwar ist der beste: niemand in der ganzen Stadt leidet mehr als er, da er nicht für sich allein, sondern für alle zu sorgen hat. Nicht aus dem Schlaf haben ihn die Flehenden geweckt: der Jammer seines Volkes hat den Schlummer von seinem Auge verscheucht, hat ihm herbe Thränen ausgepresst, Schmerzensthränen über seine Unfähigkeit zu retten. Sein Nachdenken hat ihm dieses Mal nichts geholfen: er hat kein Linderungsmittel ausfindig machen können. Da sein menschlicher Verstand die Grenzen seiner Kraft erreicht hat, so hat er sich an die Weisheit eines Gottes, des delphischen Apollon, wenden zu müssen geglaubt. Nicht ganz vertrauensvoll, das ersehen wir aus seinen Worten, nicht mit recht freudiger Zuversicht hat er es gethan, sondern erst dann, als sein eigenes Grübeln nichts mehr half, — erst da hat er seinen Schwager Kreon hingesandt, mehr um dem Vorwurf einer Versäumniss zu entgehen, als in der Ueberzeugung, dass die Massregel erspriesslich sein werde. Nur die Verzweiflung an sich selbst hat ihm den Entschluss eingegeben; und diese Verzweiflung hat den sonst so umsichtigen König ängstlich und furchtsam gemacht. Er hat genau den Tag ausgerechnet, an dem Kreon von Delphi zurück sein kann; und da er nun doch noch nicht erschienen ist, so ergreift ihn eine Bangigkeit, die uns bei einem solchen Manne auffallen muss[38]). Doch der Zuschauer hat nicht Zeit, lange darüber nachzudenken: gleich nach den letzten Worten des Königs betritt Kreon mit einigen Begleitern[39]) durch den Eingang des linken Paraskenions die Bühne. Auch er trägt einen bunten, geärmelten Leibrock; aber da er von der Reise kommt, so ist derselbe kürzer oder vielleicht durch einen Leibgurt bis an die Kniee hinaufgezogen. Auch sein Obergewand ist kürzer, aber gleichfalls purpurroth und mit Gold durchwirkt[40]), da er von königlichem Stamm ist; oben an der rechten Schulter wird es durch eine Spange festgehalten. Sein Haupt ist, da er vom Orakel mit einem Bescheide des Gottes heimkehrt, reich mit Lorbeer bekränzt (V. 83). Auch bei ihm ist die gewöhnliche Statur des Menschen durch den Kothornos, wie durch die hohe Maske[41]) und den Haaraufsatz erhöht, Brust, Arme und Schenkel verhältnissmässig verstärkt. —

---

[38]) V. 73 ff. Hier kann Oedipus unmöglich schon den verhängnissvollen Verdacht gegen Kreon gefasst haben. Vgl. V. 584 ff. und unsere weitere Entwickelung.

[39]) Wie ja auch Laïos zur Befragung des Orakels mit Begleitern auszog: *οἶ' ἀνὴρ ἀρχηγέτης* V. 751 ff.

[40]) *χλαμὺς χρυσόπαστος.* Poll. 4, 116.

[41]) Ich glaube, seine Maske war die des *πάγχρηστος.* Poll. 4, 135 am Ende: *ὁ μὲν πάγχρηστος πρεσβύτατος τῶν νεανίσκων, ἀγένειος, εὔχρως, μελαινόμενος. δασεῖαι καὶ μέλαιναι αἱ τρίχες.*

Sobald er so nahe ist, dass er des Oedipus Stimme vernehmen kann, begrüsst ihn dieser mit herzlichem Worte und fragt nach der ersehnten Antwort Apollons. Fast ausweichend erwidert Kreon. Nach der kurzen Versicherung, das Orakel sei günstig, deutet er auf eine Schwierigkeit hin, die mit Geschick und Vorsicht zu lösen sei, falls das Heil des Landes gesichert werden solle. Oedipus bittet ihn, den Inhalt des Spruches ohne weitere Umschweife kundzuthun. Aber noch immer zögert er: es scheint ihm das Beste, nicht vor dem Volke, sondern innen im Hause seine Nachricht mitzutheilen; und nur das bestimmte Verlangen des Oedipus, dass der Götterspruch, da er das Schicksal der ganzen Stadt betreffe, deren Wohl ihm mehr als das eigene am Herzen liegt, auch vor sämmtlichen Anwesenden verkündet werde, nöthigt ihn, den Spruch zu offenbaren. Ganz deutlich (ἐμφανῶς) hat Phöbos befohlen, eine Blutschuld, die noch auf dem Lande lastet, zu sühnen und nicht zu noch grösserem Unheil anwachsen zu lassen. Da nun Oedipus sowohl nach der Art der Sühnung als der des Verbrechens fragt, geht Kreon näher auf Apollons Worte ein. Vertreibt den Mörder, so lautete der Ausspruch der Pythia, oder löset Mord durch Mord: denn dieses vergossene Blut bringt alles Unheil über die Stadt. Somit ist die Pest die gottverhängte Strafe eines bisher verborgen und unbeachtet gebliebenen Mordes. Oedipus erinnert sich nicht einer solchen That, weiss nichts von einer Blutschuld, obwohl er doch zur Zeit einer grossen Noth und Verwirrung den Thron von Theben erhalten hat, obwohl er selbst kurz vor jener Zeit einen noch ungesühnten Mord begangen, obwohl er auch vom Tode des Laïos erfahren hat. Dass die Ermordung des Laïos es sei, für welche der Gott Busse verlangt, wird ihm von Kreon ausdrücklich versichert; nichtsdestoweniger schweifen seine Gedanken, unstet von seinen eigenen Thaten und Erfahrungen abirrend, in fremden Gebieten umher. Nicht einmal früher hat er sich, obwohl ihm vom Tode des Laïos erzählt worden ist[42]), darum gekümmert, auf welche Weise sein Vorgänger das Leben verloren hat. Erst jetzt, da der Gott ausdrücklich Untersuchung verlangt, fragt er, wo die Mörder sich verborgen haben mögen, fast verzweifelnd an der Möglichkeit, eine so alte, längst verwischte Spur noch aufzufinden. Nach des Gottes Aussage, bedeutet ihn Kreon, in unserm eigenen Lande; aber nur durch die sorgfältigste Nachforschung lässt sich erkunden, was bei einiger Nachlässigkeit unsern Augen entgeht. Oedipus fühlt wohl den Ernst und den Nachdruck dieser Forderung: er muss jetzt bis auf die letzte Quelle der Frevelthat zurückgehen. Aber sein jetziger Eifer steht in auffallendem Gegensatz zu seiner früheren Sorglosigkeit: hat er sich doch bisher nicht einmal erkundigt, wo Laïos gestorben ist, obwohl er seinen Thron geerbt, sein Weib geheirathet hat. Durch Kreon erfährt er jetzt erst, dass Laïos

---

[42]) ἐξοιδ' ἀκούων V. 105. Diese Worte beziehen sich allerdings streng genommen auf die in den nächstvorhergehenden Versen von Kreon erwähnte Thatsache, dass Laïos einst des thebäischen Landes Regent gewesen, nicht auf seine Ermordung. Aber auch diese kennt Oedipus, da Kreon V. 106. 7. davon als einer bekannten Sache spricht.

auswärts, auf einer Fahrt nach dem delphischen Orakel mit mehreren Begleitern umgekommen, dass nur einer entronnen sei und die Nachricht mitgebracht habe, Laïos sei von einer Räuberbande angegriffen und getödtet worden. Diese Nachricht erweckt in des Königs Seele einen seltsamen und für seinen Charakter sehr bezeichnenden Verdacht. Er sollte aus eigener Erfahrung wohl wissen, wie leicht der Mensch durch augenblickliche Aufregung ohne bedeutende Veranlassung zu einer That gedrängt werden kann, die er bei kaltem Blute nicht vollbringen würde. Aber das Misstrauen, das mit einer wunderbaren Vergesslichkeit für eigene Schwächen gepaart in seinem Herzen wohnt, und das durch die eigenthümliche Stellung eines nicht angestammten Königs bei ihm stets Nahrung und Zündstoff erhält, giebt ihm bei der Kunde, Laïos sei von Räuberhand gefallen, sogleich den durch nichts begründeten Argwohn ein, die Thäter müssten von Theben aus zu der That künstlich aufgestachelt worden sein. Als ob Räuber nicht auch, um Beute zu machen, unaufgefordert einen Anfall auf einen reichen Fürsten und sein Gefolge wagen könnten; als ob eine gewaltige, erst künstlich erzeugte Kühnheit[43]) dazu gehörte, eine in friedlichen Zwecken reisende, nichts Arges ahnende Gesellschaft mit entschiedener Uebermacht unversehens anzugreifen. Kreon weist diese Aeusserung mit dem Schein der Beistimmung (V. 126) von der Hand und begründet die für einen Fremden allerdings auffällige Nachlässigkeit in der Untersuchung gegen die Mörder durch die Noth, die damals mit der Ankunft der Sphinx über das Land hereingebrochen war. So ist denn eine so höchst wichtige Begebenheit, wie die Ermordung eines hochgeachteten, angestammten Landesfürsten, lange Zeit unbeachtet geblieben; die Verwandten und nächsten Angehörigen des Erschlagenen sind durch Unglücksfälle, die dem ganzen Staat den Untergang drohten, verhindert worden, ihre Pflicht zu thun; des Gefallenen Nachfolger, ein Fremder, hat sich kaum um die Schicksale seines Vorgängers bekümmert und, obwohl auch ihm, als dem Erben des Thrones, die Rache des Mordes oblag, bis jetzt jede Nachforschung unterlassen; erst auf des Gottes Geheiss fasst er mit grösserem Nachdruck einen Entschluss, den ihm schon längst seine eigene Sicherheit hätte eingeben sollen. Nun endlich soll das Verborgene bis auf seinen ersten Ursprung ans Tageslicht. Wenn schon Phöbos und Kreon mit lobenswerthem Eifer sich des Todten angenommen haben, so will nun Oedipus als dritter ihrem Bunde beitreten und in demselben Sinne, wie sein Schwager einst, fortwirken, wie es die Pflicht gegen das Land, gegen die Götter erheischt. Auch die Rücksicht auf sein eigenes Wohl gebietet ihm, die Mörder zu bestrafen: denn wer es gewagt hat, den einheimischen König zu erschlagen, der wird sich nicht scheuen, auch gegen den Fremden den Arm zu erheben. So handelt er denn dem Nutzen aller gemäss, wenn er die längst vergessene Schuld ans Licht bringt. Dadurch wird des Gottes Gebot erfüllt und die Stadt von der schweren Plage der Pest befreit werden. Er fordert die an ihn abgeordnete Gesandtschaft auf, die

---

[43]) *ἐς τόδ' ἂν τόλμης ἔβη.* V. 125.

Oelzweige, die sie gebracht haben, wieder mitzunehmen[44]); ein anderer soll des Kadmos Volk zusammenberufen, damit ihm der König seinen Willen eröffne. Darauf entfernt sich Oedipus durch dasselbe Thor (das königliche), durch welches er eingetreten war; auch Kreon verlässt die Bühne, indem er das Thor des Seitenflügels, den er bewohnt, durchschreitet. Die Abgesandten endlich gehorchen dem Befehl des Königs: sie erheben sich aus der knieenden Stellung, die sie bisher eingenommen haben, heben die grünen Oelzweige auf und entfernen sich durch den rechten Eingang der Orchestra.

Damit ist der Prolog des Dramas beendet: was zur vorläufigen Orientirung des Zuschauers nöthig ist, hat der Dichter vollständig und mit bewundernswürdiger Kunst gegeben. Mit seltener Feinheit lässt er uns aber auch einen Blick in das Gemüth, in das Verhältniss der beiden Schwäger thun. Wie freundschaftlich dasselbe auch ist, es scheint sich doch schon manches kleine Missverständniss eingeschlichen und die innige Uebereinstimmung wenigstens der Herzen gestört zu haben. Nur in wenigen, absichtlich fast wirkungslosen Worten äussert Oedipus seinen Verdacht, Kreon möge wohl in einer Angelegenheit, die das Land, die ihn, Oedipus selbst, so nahe betreffe, nicht die nöthige Sorgfalt angewendet haben[45]). Diese Worte gehen fast spurlos an uns vorüber; aber der Eindruck, den sie machen, wird absichtlich aufgefrischt und verschärft durch die Art, in welcher der König auch später über Kreons sonstigen Pflichteifer seine Zweifel äussert[46]). Dieser seinerseits scheint dem Oedipus einen ähnlichen Vorwurf, zwar nicht des Mangels an gutem Willen, wohl aber den einer gewissen Leichtfertigkeit und Sorglosigkeit zu machen, einen Vorwurf, den er zu wiederholten Malen, zwar mit Schonung und vorsichtiger Zurückhaltung, aber für den schärfer Blickenden deutlich genug ausspricht[47]). So offenbart sich in kleinen, unscheinbaren Zügen die schiefe Stellung edler Männer, deren einer einen Thron, der nach dem Recht der Erbschaft ihm gebührte, im Drang der Zeitverhältnisse dem andern, einem Fremden, hat abtreten müssen: so sehr sie sich gegenseitig achten und anerkennen, so bereitwillig sich Kreon dem Willen des Oedipus unterwirft, und so zuvorkommend und freudig dieser hinwiederum jenes Verdienste anerkennt; eine kleine Wolke des Misstrauens hat sich zwischen beide gelagert, heraufbeschworen durch die Ungunst der Verhältnisse, ohne dass der eine mehr schuld daran wäre als der andere. Aber weder hat Kreon schon jetzt eine Ahnung von dem, was sich später enthüllt, noch ist in Oedipus Seele jetzt schon der grässliche Argwohn aufgegangen, den er im ersten Epeisodion noch unsicher, im zweiten aber mit vollkommener Entschiedenheit ausspricht[48]).

---

[44]) Was nur geschah, wenn der Gebetene das Gesuch des Bittenden erfüllt hatte.

[45]) V. 73 ff.

[46]) V. 117. 128. 9.

[47]) Unsicherer V. 87. 88; bestimmter 110. 111.

[48]) In dieser Auffassung des Prologs weiche ich wesentlich von denjenigen Erklärern ab, die annehmen, dass schon hier einerseits Kreon eine Ahnung des ganzen Thatbestandes habe, andrerseits aber

Die Bühne ist leer geworden, wie die Orchestra. Nach einer kleinen Pause ziehen durch den rechten Eingang der letzteren, durch welchen die Procession verschwunden ist, fünfzehn greise, aber noch kräftige, rüstige Männer, in drei Reihen zu je fünf geordnet, ein: sie sind die Vertreter des Volkes, das der Fürst her bescheiden liess, und bilden den Chor des Dramas. Ihre Kleidung ist nicht erheblich verschieden von der, welche die Mitglieder der Deputation trugen: denn auch sie sind Leidtragende. Während ein Flötenbläser vor dem Chor vorherziehend eine Marschmelodie bläst[49]), ziehen sie an den Sitzen der Zuschauer langsam vorüber. Nachdem sie die Konistra durchschritten, ersteigen sie die zu dem Brettergerüst der Orchestra führenden Stufen, stellen sich auf demselben, da die Bühne leer ist, Front nach den Zuschauern hin auf und beginnen in einstimmigem Gesange die Parodos, das Einzugslied. Der Chor hat erfahren, dass der delphische Gott einen Orakelspruch aus seinem goldglänzenden Hause nach Theben gesandt hat; doch kennt er noch nicht dessen Inhalt, und vor banger Erwartung zittert ihm das Herz: denn die vielfachsten Ahnungen über die Zukunft bestürmen ihn. Im Angedenken der bösen Veranlassung des Orakelspruches, der Pest, wendet er sich mit frommen Gebeten an die Götter; zuerst an Pallas Athena, dann an Artemis, die Schutzgöttinn Böotiens, und an ihren Bruder Phöbos, den Heilspender: diese drei sollen, wie sie schon früher so oft das Land gerettet haben, auch jetzt den Brand des Verderbens verscheuchen. Mehr als je ist jetzt Hülfe nöthig: das ganze Volk ist von der verderblichen Seuche ergriffen, niemand weiss Rath. Selbst der sonst so fruchtbare Boden scheint von der Krankheit angesteckt zu sein: die Saaten verdorren, wie die Frauen den Schmerzen der Fehlgeburten erliegen. In dichten Haufen drängen sich die Todten schnellen Fluges nach dem dunklen Hause des am Westende der Erde wohnenden Gottes der Unterwelt. Die ganze Stadt bietet ein abschreckendes Bild: in allen Strassen liegen Haufen von Leichen, um die niemand sich kümmert, die niemand beweint; durch die verpestete Luft, die den verwesenden Körpern entströmt, vermehrt sich die Gefahr der Ansteckung; da bei Menschen keine Hülfe zu finden ist, so sieht man die, welche von der Seuche noch nicht ergriffen sind, vorzüglich die Weiber, in verzweifelndem Gebete zu den Altären der Götter wie zu einem rettenden Ge-

in Oedipus' Seele bereits der ganze Verdacht gegen seinen Schwager vollständig ausgebildet sei. Gegen die erste Annahme spricht entschieden der Umstand, dass in dem ganzen Drama, selbst im zweiten Epeisodion und in der Exodos, wo die Veranlassung dazu nahe lag, von einem Argwohn Kreons, als könnte Oed. Laïos' Mörder sein, nicht die Rede ist. Man könnte denken, der Sklav der Iokaste, der alles weiss, habe dem Kreon vor seiner Entfernung aus der Stadt sein Wissen mitgetheilt. Dann würde aber das Zusammenleben der beiden Schwäger nicht so herzlich gewesen sein, wie es Kreon V. 583 ff. schildert. Hätte aber Oedipus schon im Prolog seinen Verdacht gegen Kreon gefasst, so wären die Verse 133 ff. ganz unerklärlich, in denen der König seinen Schwager mit so anerkennenden Worten belobt. Bei seiner heftigen Gemüthsart würde Oedipus vielmehr seinen Argwohn hier gleich geäussert haben.

[49]) Schol. Arist. Wesp. 582 (Dübner): *ἔθος δὲ ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις* (also wohl auch beim Einzuge) *τῶν τῆς τραγῳδίας χορικῶν προσώπων προηγεῖσθαι αὐλητήν, ὥστε αὐλοῦντα προπέμπειν.* Vgl. Schol. Arist. Wo. 312 und Fried. 531.

stade eilen. An diese wenden sich auch die Greise nochmals mit tiefer Inbrunst; sie bitten Athena, den Gott, der Krieg und Pest sendet, den Ares[50]), der jetzt zwar ohne Waffen, aber um nichts weniger verderblich als im offenen Schlachtgewühl gegen Thebens Volk anstürmt, weit hinaus zu jagen in das Westmeer, der Amphitrite Brautsaal, oder in die ungastlichen Wogen des Pontos Euxeinos. Dazu soll auch Zeus seine Blitze schleudern; dazu Apollon, der lykische Gott, seine Pfeile entsenden und seine Schwester Artemis ihre Fackeln schwingen; selbst Bakchos soll in Begleitung der Mänaden erscheinen, der Gott der Freude gegen den Gott der Vernichtung.

Die Parodos giebt sich schon durch ihren Anfang, vorzüglich auch durch die Anrufung des Päan, d. h. des Apollon, als jener Gattung von Liedern angehörig zu erkennen, welche die Griechen nach dem Namen des Gottes Päane nannten. Sie wurden gesungen vor dem Beginn der Schlacht, wie auch in grossen, allgemeinen Krankheiten, deren Heilung man dem Apollon zuschrieb[51]). Dieser Päan war, wenigstens der Anfang, wahrscheinlich in dorischer Tonart gesetzt: dies scheint der feierliche Inhalt, auch die Wahl der Metra zu bestätigen. Das erste Strophenpaar besteht (mit Ausnahme der iambischen Verse 152=160) aus lauter daktylischen Reihen, die gerade der dorischen Tonart am meisten angehören[52]); und dasselbe Element bleibt das herrschende, so lange die Empfindungen des Chors sich in frommen, demüthigen Anrufungen der Götter Luft machen. Sobald die Greise aber (im zweiten Strophenpaare) der Schilderung ihrer Leiden sich zuwenden, wird das daktylische Metrum mit dem iambischen, das im ersten Strophenpaar auf je einen Vers beschränkt war, auf eine sehr eigenthümliche Weise versetzt, indem die Iamben zuerst selbstständig, und zwar mit vielfachen Auflösungen, durch welche die Ungeduld und Unerträglichkeit des Schmerzes sehr passend bezeichnet wird, dann aber nach Einschiebung eines anapästischen Ueberganges (170=181) in Verbindung mit Daktylen so angewandt werden, dass nach einem rein daktylischen Tetrameter acatal. drei andere katalektische Tetrameter folgen, deren erstem eine Anakrusis vorgesetzt ist, während der zweite eine katalektische, der dritte eine akatalektische iambische Dipodie zur Einleitung hat. Sodann folgt wieder ein daktylischer Tetrameter acatal., und zuletzt ein iambischer Schlussvers (clausula), bestehend in einem katalektischen Dimeter. In dem dritten Strophenpaare endlich, in welchem der Chor, durch die lebhafte Schilderung der Pest in eine heftige, ungeduldige Aufregung versetzt, sich nochmals mit der jetzt weit dringenderen Bitte an die Götter wendet, alle Mittel gegen den verhassten Ares aufzubieten, weicht das daktylische Metrum[53])

---

[50]) Bei Homer ist Apollon wie der Beendiger, so auch der Urheber der Pest.

[51]) Vgl. Ueber die Bedeutung des Päan im Apollinischen Cultus, von Schwalbe im Programm des Magdeburger Pädagogiums zum Kloster Unserer lieben Frauen, bes. S. 9 f.

[52]) Vgl. O. Müller, Eumeniden, S. 94. und jetzt auch Rossbach und Westphal, Gr. Metrik, S. 49. 54.

[53]) Nur ein daktylischer Trimeter cat. c. anacr. findet sich V. 196=209.

den durch häufige Auflösungen gleichsam gebrochenen Iamben und Trochäen, die hin und wieder sehr kunstreich mit anderen, der Heftigkeit des Chors angepassten Versfüssen versetzt sind[54]).

Oedipus ist während der letzten Worte des Chors, vielleicht schon seit Anfang des dritten Strophenpaares, aus der Mittelthür des Königspalastes wieder hervorgetreten und kennt daher den Inhalt des Gebetes, das der Chor so eben an die Götter gerichtet hat. Am Ende des Prologs hat er alles Mögliche zu thun versprochen, um die Noth des Landes abzuwenden: jetzt muss er handeln. Indem er an das eben gesprochene Gebet anknüpft, giebt er dem Chor zu verstehen, dass er selbst seine Mitwirkung bei den zur Abwendung des Uebels sofort zu treffenden Massregeln nicht versagen dürfe: nur so könne die Bitte, die er eben an die Götter gerichtet habe, in Erfüllung gehen. Fremd der verübten That müsse er, Oedipus, an die Untersuchung gehen, da er sonst nicht weit würde zu forschen brauchen, ohne eine Spur der Schuld aufzufinden[55]). Wieder eine Berufung auf seine so hoch gepriesene Klugheit, wieder ein leichter Vorwurf gegen den Verweser des Reiches nach Laïos' Tode, Kreon, der, so meint Oedipus, da er ein Bürger des Landes, mit allen Verhältnissen bekannt war, die näheren Umstände des Mordes bei einiger Anstrengung leicht hätte entdecken müssen. Doch auch so, obwohl er später erst eingebürgert und mit den früheren Zuständen Thebens wenig bekannt ist, will der König alles thun, um die That zu erforschen. Er sieht sich also zu einer öffentlichen Bekanntmachung veranlasst: Wer irgend von dem Morde des Labdakiden Laïos etwas Genaueres weiss, vorzüglich wer den Thäter kennt, soll alles ohne Rückhalt angeben; selbst wenn er gegen sich selbst den Vorwurf erheben müsste: denn falls die Sache ohne Zwangsmassregeln ans Licht kommt, soll dem Thäter kein Leid geschehen; er soll nur das Land verlassen. Auch wenn ein Ausländer die That verübt hat, soll jeder, der den Urheber nennt, Dank und Belohnung erhalten. Wenn aber trotz dieser milden Aufforderung die Wissenden bei ihrem Schweigen verharren sollten, so muss der schwerste Fluch über den Mörder ausgesprochen werden: niemand darf ihn in seinem Hause aufnehmen, niemand ihn anreden, beim Opfer, beim Gebet oder sonst bei einer heiligen Handlung zulassen, sondern alle sollen ihn ausstossen als einen Mann, der das ganze Land durch seinen Frevel befleckt hat. Durch diesen Fluch hofft Oedipus wenn auch nicht auf den Mörder (V. 296) selbst Eindruck zu machen, so doch zunächst die, welche ihn kennen, von ihm abzuwenden: und wenn diese nur erst ihn verlassen und aus Furcht vor dem Fluche seine Gemeinschaft fliehen, so muss die Sache nach und nach ruchbar und der Thäter dadurch zur Flucht genöthigt werden. Ja, um selbst auf das härteste Gemüth zu wirken, wird der Fluch noch verschärft: nicht bloss alle Menschen sollen den Thäter, ob er den

[54]) Eine iambische Dipodie mit einem Kretiker 194. 5. = 207. 8; V. 200 = 213 wird verschieden gelesen. In der Abtheilung der Verse folge ich Dind. Poet. Scen.

[55]) So ist unzweifelhaft V. 220 f. zu erklären.

Mord allein oder mit Mehreren in Gemeinschaft begangen habe[56]), fliehen, sondern er selbst soll ein unglückseliges Leben führen, das ihn langsam verzehrt und aufreibt. Denselben Fluch spricht er gegen sich selbst aus, wenn er den Mörder wissentlich an seines Hauses Heerde beherbergen sollte[57]). Die Sorge aber für die pünktliche und gewissenhafte Erfüllung der Bekanntmachung wird nochmals dem Chore, als dem Vertreter des Volkes, übertragen; ihm hätte, selbst wenn Apollon es nicht verlangt, schon von Anfang an die Rache des Verstorbenen obgelegen, da ja der Tod des Königs, des Ersten unter allen, den ganzen Staat, nicht bloss seine Verwandten angeht. Doch auch Oedipus will dieser Pflicht sich nicht entziehen, zumal er gleichsam in die volle Erbschaft des Verstorbenen eingetreten ist. Als ob Laïos sein Vater wäre, will er für ihn kämpfen und alles thun, um den, der einen so berühmten, ahnenreichen König umgebracht hat, zu entdecken. Denen, die ihn darin etwa nicht unterstützen sollten, wünscht er die Fortdauer, ja selbst Steigerung des gegenwärtigen Elendes.

Der Chor ist von dem eben gehörten Fluche tief ergriffen. Er versichert, dass er weder Theil an dem Morde gehabt habe, noch darum wisse; und wundert sich — von seinem Standpunkte aus mit Recht — darüber, dass Phöbos mit jenem Orakelspruche nicht auch zugleich den Namen des Schuldigen ausgesprochen habe. Freilich war das von Phöbos zu erwarten, wenn menschliches Wissen zur Entdeckung nicht ausgereicht hätte; da aber nur éine Selbstprüfung des Oedipus, ein ernstes Nachdenken über sein früheres Leben dazu gehörte, um die Sache aufzuhellen, so war es nicht Schuld des Gottes, wenn der Thäter noch unbekannt war. Ja der König geht in seiner Verblendung so weit, den Göttern einen gewissen Eigensinn vorzuwerfen; er erinnert sich, wie Apollon ihn dereinst auf seine Frage nach seinen Eltern keiner Antwort gewürdigt hat; man könne die Ewigen nun einmal nicht zu dem zwingen, wozu sie sich selbst nicht freiwillig entschliessen. Weil er nicht in sich geht, hat er wiederum auf Kreons Rath nach dem Teiresias Boten ausgesandt, um von diesem zu erfahren, was ihm sein Gewissen am besten sagen konnte; er wird ungeduldig, dass der Seher trotz wiederholter Aufforderungen noch nicht erschienen sei. Der Chor, dem der schreckliche Fluch noch immer vor der Seele schwebt, erinnert bedeutsam an eine Erzählung, die von der gewöhnlichen einigermassen verschieden ist: nicht Räuber, sondern Wanderer hätten die That verübt. Oedipus beachtet kaum die fast unmerkbare, aber doch wesentliche Abweichung: die ungeduldige Spannung, in der er der Ankunft des Teiresias entgegensieht, hat ihn gedankenlos und zerstreut gemacht; er bedauert, dass durchaus kein Augenzeuge der That mehr vorhanden sei, obwohl Kreon ihm doch (V. 118) ausdrücklich

[56]) Obwohl nach dem allgemeinen Glauben mehrere Räuber (V. 122 f.) den Mord verübt hatten, redet Oedipus doch stets nur von Einem: die Vermuthung, dass der Mord von einem Thebäer angestiftet sein müsse, gewinnt immer mehr Raum in seiner Seele.

[57]) V. 249 ff. beweisen am schlagendsten, dass Oedipus noch keinen Verdacht gegen Kreon gefasst hat. Er würde sich sonst wissentlich selbst verfluchen.

gesagt hat, dass ein solcher noch lebe. Und als der Chor die Ueberzeugung ausspricht, der Mörder werde nach Oedipus' Fluch nicht im Lande zu bleiben wagen[58]), da fällt er, ohne dass sein Herz sich dagegen empört, mit unbegreiflicher Unbedachtsamkeit und Härte über den Thäter das Urtheil: Wer sich vor solcher That nicht scheut, den werden auch Worte nicht schrecken.

Der untrügliche Seher Teiresias naht durch den Eingang des rechten Paraskenions, von einem Knaben (V. 444) geführt und von den Boten des Oedipus begleitet (V. 305). Er erscheint in dem Prophetengewande[59]), dem in geraden Falten herabwallenden Talar, der durch keinen Gürtel um die Hüften zusammen gehalten wird[60]). Darüber trägt er den dem Seher eigenthümlichen, netzförmigen, aus kreuzweise zusammengeknoteten Wollenfäden bestehenden Ueberwurf, den Pollux ausdrücklich als dem Teiresias zukommend erwähnt[61]). Auf seinem Haupte ruht das Abzeichen des Wahrsagers, der Lorbeerkranz. Die tiefgefurchte, augenlose Maske und das vollkommen gebleichte Haar, von dem sich spärliche Locken unter dem Kranze hervorstehlen, deuten sein hohes Alter und die ernsten Erfahrungen seines Lebens an[62]).

Oedipus empfängt ihn mit der grössten Freundlichkeit. Der göttliche Seher, der alles weiss, Mittheilbares, Geheimes, alles, was am Himmel und auf der Erde vorgeht, wird auch die Stadt jetzt erretten können. Phöbos hat geboten, des Laïos Mörder entweder zu tödten oder aus dem Lande zu verjagen; aber wer der Mörder sei, weiss niemand ausser Teiresias: zu seinem, zu des Königs und des Staates Heil muss er es offenbaren. Aber er schweigt. Er kennt den Thäter, er beklagt die Qualen, die mit dem Wissen verbunden sind, aber er will nichts sagen. Er muss eine andere Frage erwartet haben: denn sonst hätte er entweder nicht kommen oder jetzt reden müssen. Nun kennt er aber schon den von Oedipus ausgesprochenen Fluch (V. 350 ff.); er deutet später immer bestimmter an, dass der König selbst der sei, den er suche: ohne Zweifel hat er angenommen, dass Oedipus mittlerweile den Zusammenhang schon selbst erkannt und ihn nur zur Angabe, wie das Verbrechen zu sühnen sei, habe rufen lassen. Die Schuld des Oedipus zu offenbaren, davon hält ihn tiefes Mitleid, Achtung vor den vortrefflichen Eigenschaften des Fürsten, endlich die Erwägung zurück, dass von dessen Seite nur ein wenig Nachdenken hinreiche, um das Geheimniss zu enthüllen. Er möchte den König selbst zur Erkenntniss kommen lassen und weist deswegen anfangs so behutsam und später erst immer rücksichtsloser auf die klare Wahrheit hin. Oedipus, über das unerwartete Schweigen des Sehers erstaunt, geräth in ausserordentliche Aufregung: zum ersten Male enthüllt sich uns unzweideutig sein Charakter.

---

58) So fasse ich *οὐ μενεῖ* V. 295.

59) *χρηστηρία ἐσθής* Aesch. Agam. 1270.

60) *χιτὼν ὀρθοστάδιος* oder nach Poll. 4, 116 *στατός*.

61) Das sog. *ἄγρηνον*, vgl. Poll. 4, 116 u. O. Müller, Eumeniden, S. 102 u. 111.

62) Ich denke, er ist der von Pollux 4, 134 beschriebene *λευκὸς ἀνήρ*.

So lange alles ruhig und gleichmässig nach seinem Willen geht, ist er milde, sanft, wohlwollend: aber sobald sich seinem Streben ein Hinderniss in den Weg stellt, verliert er das Gleichgewicht seines sonst so festen und sicheren Geistes. Ohne zu fragen oder nachzudenken, woraus des Sehers Weigerung zu erklären sei, erinnert er ihn noch mit Zurückhaltung, aber doch schon mit Strenge daran, dass sein Betragen weder mit den Gesetzen, noch mit der schuldigen Pietät gegen das Vaterland im Einklang stehe. Und da Teiresias auch auf wiederholte Bitten ablehnend antwortet, indem er doch zugleich zu verstehen giebt, dass er alles wisse, da braust des Königs Zorn in ungemessener Heftigkeit auf, und in harten Worten mahnt er den Greis, dass er, wenn er auf seinem Eigensinn beharre, ein Verräther und Feind des Vaterlandes sei. Seine durch die anfänglich ruhigen Entgegnungen des Teiresias gesteigerte Wuth verblendet ihn immer mehr: der Verdacht, den er oben nur zurückhaltend und zweifelnd geäussert hat, gewinnt Form und Gestalt; wenn er früher ungewiss war, wem er in Theben die Schuld der Ermordung des Laïos zuschreiben sollte, so richtet sich jetzt sein ganzer Argwohn auf den Seher, dessen auffallendes Benehmen er sich nicht anders erklären kann, als durch die Annahme einer Theilnahme an dem Verbrechen. Diese Vermuthung spricht er ohne alle nähere Prüfung mit der schroffen und rücksichtslosen Entschiedenheit seines eigensten Wesens aus: er sagt es dem Seher auf den Kopf zu, dass er ihn für einen Mitschuldigen halte, ja dass er ihn, wenn er nicht blind wäre, selbst für den alleinigen Thäter halten würde. Dadurch wird auch des Teiresias Zorn entfesselt, und nun lodert die Wuth des Streites in hellen Flammen auf. Wort begegnet dem Wort, Vorwurf dem Vorwurf. In der höchsten Entrüstung fordert Teiresias den Fürsten auf, bei dem Fluche, den er selbst ausgesprochen habe, zu bleiben, und weder mit ihm noch mit dem Chore weiter zu sprechen. Dadurch bezeichnet er ihn unzweideutig als den Mörder; aber Oedipus ist bereits von dem, was in seinem Innern vorgeht, so in Anspruch genommen, dass von jetzt an die bestimmtesten Hindeutungen auf seine Vergangenheit wirkungslos vorübergehen. Er weiss kaum mehr, was er redet: seine Worte widersprechen sich; nach den furchtbarsten Drohungen giebt er seinem Gegner die vollkommenste Freiheit zu sagen, was er will; da dieser dann fortfährt in seinen Enthüllungen, entbrennt sein Zorn plötzlich von Neuem, aber auch nur, um eben so schnell wieder zu erlöschen[63]). Er hört kaum, was Teiresias spricht; derselbe muss ihm seine Worte mehrmals wiederholen (V. 359. 361); er hat es wieder vergessen, dass der Seher ihn den Mörder des Laïos nannte; er achtet es kaum, dass er ihm verbotenen Umgang mit den nächsten Verwandten vorwirft; dass er ihm Blindheit, ja Vernichtung prophezeit, und zwar durch Apollon. Ganz andere Gedanken beschäftigen seinen mühsam ringenden Geist, der, durch den Streit mit Teiresias und seine eigenen geheimen Ueberlegungen gleichsam nach zwei Seiten hingezogen, zu keiner Ruhe und Sammlung kommen kann. Er hat eben den Teiresias als den

---

[63]) Vgl. V. 355 f. u. 363 mit 365; 368 mit 374.

Hauptanstifter der Ermordung des Laïos bezeichnet[64]). Aber was hatte der alte, blinde Greis für einen Nutzen vom Tode des früheren Königs, wenn nicht ein Anderer mit im Spiele war? Er meint die Wahrheit dämmern zu sehen: Teiresias ist blos Helfershelfer, der eigentlich Schuldige ist — sein eigener Schwager, Kreon, der ihm zuvor immer als ein edler, treuer Freund erschienen war. Sollte die plötzliche, geheimnissvolle Ermordung des früheren Königs nicht ein Werk dessen gewesen sein, der durch Laïos' Tod nach dem Rechte der Erbschaft die Herrschaft erhalten musste? Gewiss; durch Kreons Ehrgeiz, mit Teiresias' Hülfe, der das Volk durch seine Autorität als Vertrauter der Götter zu beschwichtigen wusste, ist Laïos gefallen. Aber wie? Durch die sonderbare Verknüpfung der Umstände ist Kreon um den Preis des Verbrechens gekommen; ein Fremder, Oedipus, hat die Erbschaft angetreten, die ihm gebührte: wird er ruhen? wird er einem Eindringling überlassen, was er dem rechtmässigen Eigenthümer nicht gegönnt hat? Gewiss nicht: auch Oedipus muss gestürzt werden, und zwar mit Hülfe desselben Mannes, dessen Einfluss auf das Volk schon früher einmal sich so trefflich bewährt hat. Kreon bringt von Delphi ein Orakel, das Laïos' Mord zu rächen befiehlt; Kreon räth, Teiresias zur Entdeckung des Mörders holen zu lassen, und Teiresias nennt Oedipus als den Mörder; er muss Theben fliehen und der verwaiste Thron fällt wiederum Kreon zu. Ja, es ist klar, das ganze künstliche Gewebe von Lug und Trug ist durchschaut: Oedipus hat auch dies Räthsel enträthselt. Mit der ganzen Bitterkeit eines Mannes, der im Gefühle seiner Unschuld und eines edlen Strebens plötzlich sich von Schlingen und Netzen umgarnt sieht, beklagt er sein trauriges Loos: wie seines Reichthums, seiner Macht wegen Kreon, seiner Klugheit[65]) wegen Teiresias ihn so sehr beneiden, dass sie ein gemeinschaftliches Unternehmen gegen ihn verabredet haben. Und doch ist ihm ja die Königswürde von der Stadt nicht auf seine Bitte, sondern als Geschenk übertragen worden; und doch hat seine Weisheit zu einer Zeit, wo niemand Rath wusste, wo die Wahrsagekunst sich verbarg und selbst die Götter verstummten, einzig und allein Theben gerettet. Durch diese Weisheit ist er erst Retter, dann Herr von Theben geworden; und doch versuchen nun Kreon und Teiresias, ihn wie aus einem unrechtmässigen Besitze zu vertreiben.

Diese Rede offenbart uns Oedipus ganzes Wesen mit allen seinen Widersprüchen. Man sieht, er hat über das Verhältniss der Götter zu den Menschen, über die Möglichkeit eines Blickes in die Zukunft nachgedacht, jedoch ohne zu

[64]) Man beachte wohl, dass er ihn V. 347 ff. den Hauptanstifter, ja selbst den Hauptthäter nennt. Er kann also hier noch nicht an eine Mitschuld des Kreon denken, die er erst später zu entdecken glaubt. Das ξύν in ξυμφυτεῦσαι bezieht sich nur auf die Gemeinschaft mit dem eigentlichen Mörder.

[65]) Ich verstehe mit G. Hermann u. A. unter τέχνη τέχνης ὑπερφέρουσα die menschliche Klugheit des Oedipus, die es ihm möglich machte, das Räthsel der Sphinx zu lösen, also die Klugheit, welche selbst die Seherkunst übertraf. Wenn man τέχνη als Herrscherkunst auffasst, so liegt in dem τυραννὶ καὶ τέχνη eine unerträgliche Tautologie; auch war dann τεχνῶν angemessener. Endlich aber fehlte einer der Hauptvorzüge des Oedipus, gerade der, um dessen willen auch Teiresias ihm gram wird (vgl. V. 391—398).

einem Abschluss zu kommen. Weil er zu dem rechten Glauben nicht durchzudringen vermochte, ist er zugleich ungläubig und abergläubisch, daher inconsequent in seinem Handeln in den höchsten Fragen des Lebens. Er hält nicht eben viel von dem Wissen der Götter. Nur, weil er keinen andern Weg der Rettung fand, hat er Kreon nach Delphi geschickt (V. 68 f.), und doch erwartet er voll Ungeduld seine Rückkehr. Des Teiresias Weisheit scheint ihm weit geringer als seine eigene menschliche Klugheit; und doch haben ihn Angst und Bangigkeit vermocht, zwiefache Botschaft nach dem Seher zu senden. In Fragen, die niemand besser lösen kann als er (V. 440), wendet er sich an die Prophetie und glaubt ihr nicht, wenn ihre Verkündigung mit seinem Bedünken nicht übereinstimmt. Ferner: wie scharfsichtig ist er in der Aufspürung von Verdachtsgründen, die nur in seiner Phantasie existiren; und wie blind ist er, wenn es gilt, Thatsachen aufzufinden, die der gewöhnlichste Mensch, sollte man meinen, mit Händen greifen könnte! Wie herrlich glaubt er seine ganze Umgebung bis in die innersten Tiefen der Herzen zu durchschauen; und wie stumpf ist sein Blick, wenn es gilt, die eigene Seele zu ergründen!

Dem Chor fehlt der Schlüssel zum Verständniss des Auftrittes, dessen Zeuge er eben geworden ist: er weiss weder, was Oedipus, noch was Teiresias weiss. Jener ist ihm der edle, kluge König; in diesem sieht er den untrüglichen Seher; er begreift weder das plötzliche Misstrauen des einen, noch die auffallende Hartnäckigkeit des andern. Er sieht das Zusammenstossen der beiden von ihm so hochgeachteten Männer nur als die Folge eines zufällig aufwallenden Zornes an; er ermahnt sie daher, diesen zu bemeistern und der Ausführung des göttlichen Orakels alle Kräfte zu weihen. Aber vergebens. Teiresias, durch die Verblendung und Raserei des Königs aufs äusserste gereizt, nimmt diesem gegenüber das Recht der Entgegnung als ein jedem Beschuldigten zustehendes in Anspruch. Jede Verbindung mit Kreon lehnt er ab, da er ein Sklav Apollons, nicht eines Sterblichen sei. Den Vorwurf der Blindheit, um deren willen ihn Oedipus gehöhnt hatte, giebt er diesem zurück: denn wiewohl seine Augen noch hell sähen, bemerke er doch nicht, in wie frevelhaftem Umgange er mit seinen Blutsverwandten lebe. Mit ernsten Worten mahnt er ihn an die Ungewissheit seiner Abstammung, eine Ungewissheit, die früher schon den Oedipus so sehr gepeinigt hatte, die aber jetzt aus seinem Gedächtnisse ausgemerzt zu sein scheint. Mit deutlichen Bildern, die ihn auf das bestimmteste an das ihm selbst von Apollon einst gegebene Orakel erinnern mussten, sagt er dem Armen Verbannung aus dem thebischen Lande als Folge des Doppelfluchs von Vater und Mutter voraus, verkündet ihm die Blindheit, die, bald auch körperlich, sein jetzt so scharfes Auge umnachten werde. Jede Schlucht des Kithäron — dort ward Oedipus einst ausgesetzt — werde bald widerhallen von seinen Klagen über die unselige Ehe, in deren Hafen er auf dem breiten Strome des Glückes mit vollen Segeln eingefahren. Auch viele andere Uebel, jetzt noch im Schosse der Zukunft verborgen, würden dann ans Tageslicht kommen, so furchtbar und grausig, dass er, der Seher, keine Rache für die ihm angethane Schmach

brauche: denn kein Sterblicher werde jemals jammervoller untergehen als Oedipus. Um dem Streit endlich ein Ziel zu setzen, befiehlt der König dem Seher sich zu entfernen: aber er ist ja nur auf seinen Ruf erschienen. Er nennt ihn einen eitlen Schwätzer, als welchen er ihn früher nicht gekannt habe. Dir bin ich ein Thor, sagt Teiresias, deine Eltern hielten mich nicht dafür. Das Wort fährt dem König wie ein zündender Blitzstrahl durch die Seele. Seine Eltern! Einst in Korinth hat ein Zechgenosse ihm vorgeworfen, dass Polybos und Merope nicht seines Daseins Urheber seien; der Zweifel hatte ihn aus Korinth vertrieben; in Delphi hatte er keine Aufklärung darüber erhalten; die lange Zeit hatte seine Unruhe eingewiegt, und lange Jahre war ihm diese Frage aus dem Sinne entschwunden: da schleudert ihm der verhasste Prophet in Theben dieses Donnerwort unerwartet in die Seele. Nach Teiresias' Worten müssten sie in Theben gelebt haben; aber wie soll er das nach allem, was er weiss, für möglich halten! Ha, bleibe, ruft er erschüttert; wer sind meine Eltern? Aber, wie einst der delphische Gott, würdigt ihn der Seher keiner Antwort: Dieser Tag, sagt er, wird dich zeugen und vernichten. Die Dunkelheit der Worte schreckt Oedipus von dem Versuche einer Erklärung zurück: und doch, war das Räthsel der Sphinx nicht noch dunkeler? O, wenn er jetzt in sich ginge und die Bedeutung dieser inhaltschweren Worte zu ergründen suchte! Aber, wie immer, wo es nöthig wäre, thut er es nicht: ein Dämon hat seinen Geist geblendet. Teiresias schickt sich zur Heimkehr an; und auch Oedipus, erschöpft und unfähig, den Wortwechsel fortzusetzen, zieht sich in seinen Palast zurück[66]). Der blinde Greis, in der Meinung, er sei noch anwesend, wiederholt nochmals im Zusammenhange seine früheren Verkündigungen; aber seine Worte erreichen den Herrscher nicht mehr. Auch er entfernt sich, von seinem Knaben geleitet, und zum zweiten Male wird die Bühne leer.

Das erste Epeisodion hat die Handlung des Dramas um einen bedeutenden Schritt weiter gefördert. Scheinbar ist zwar der im Prolog angeknüpfte Faden verloren gegangen; aber auch nur scheinbar. Der Prolog endigte mit der Voraussetzung, dass nunmehr die Untersuchung gegen die Mörder des Laïos eifrigst werde aufgenommen werden, und in demselben Sinne beginnt das Epeisodion: aber nach und nach tritt dieser Gedanke bei Oedipus ganz in den Hintergrund. Eine andere Frage drängt sich ihm auf, die Frage seiner eigenen Erhaltung. Zuletzt hat er die Noth des Landes, des Gottes Willen, seinen eigenen Entschluss vergessen: ein sinnverwirrendes Schreckbild hat sich vor seine Augen gestellt, das Schreckbild des Verrathes durch Teiresias und seinen treuesten Freund, seinen Schwager Kreon. Es verdrängt alle anderen Gedanken aus seiner Seele: diese einzige Vorstellung spinnt er mit unermüdlicher Selbstpeinigung immer weiter aus; selbst die Erinnerung an seine Eltern reisst ihn nicht aus seinen Phantasien. Das Wort des Sehers, das ihn daran mahnte, war ihm ein Blitz, der die Dunkelheit der Nacht durch sein grelles

[66]) Wohl schon nach V. 446.

Licht plötzlich durchbricht, aber wirkungslos verschwindet. Er zeigt sich jetzt als einen wahrhaften Egoisten: über dem Gedanken der Rache an seinen Verräthern vergisst er Volk, Freundschaft, Pflicht, Religion. Freilich glaubt er durch die Rache auch des Gottes Gebot zu erfüllen, da er Kreon auch für den Mörder des Laïos hält: aber an dem Gebote des Gottes als solchem liegt ihm nichts mehr; es hat für ihn nur Wichtigkeit dadurch, dass es ihm ein Recht giebt, seinen Feind zu vernichten. — So ist in diesem Epeisodion ein Moment entwickelt, das im Prolog nur leicht angedeutet war. Schon in der Unterredung mit Kreon hatte Oedipus den Verdacht geäussert, der Mörder könnte von Theben aus angestiftet sein; er hatte später auch schon die Möglichkeit ausgesprochen, dass derselbe Mann, der den früheren König umgebracht habe, auch an ihn Hand anzulegen gesonnen sei: dieser damals erst aufkeimende Verdacht ist nunmehr vollkommen aufgegangen. Schon durch diese meisterhafte Ausbildung eines früher nur leicht berührten Motivs würden der Prolog und das erste Epeisodion hinlänglich verbunden sein, wenn nicht, wie die weitere Entwickelung lehren wird, das scheinbare Abschneiden selbst den geschürzten Faden noch fester und kunstvoller schlänge.

Ist am Schlusse des Epeisodions die Frage nach Laïos' Mörder scheinbar verdrängt, so bemächtigt sich der Chor in seinem ersten Stasimon derselben mit um so lebhafterer Theilnahme. Dem Chor fehlt, wie schon bemerkt wurde, das nähere Verständniss des Streites zwischen Oedipus und Teiresias: denn er weiss ja nichts von dem Leben seines Fürsten vor seiner Ankunft in Theben. So hat er denn während des heftigen Zwiegesprächs meist den schweigenden, staunenden Zuhörer gespielt. In dieser Stimmung des Staunens, der Verwunderung und des innigsten Schmerzes finden wir ihn auch noch am Schlusse des Epeisodions, ganz unentschieden, welchem der beiden Männer er Recht, welchem Unrecht geben soll. Denn er liebt und verehrt beide gleich: den Seher kennt er aus alter Zeit als wahrhaft und untrüglich; der Fürst aber hat durch den Segen, den er in einer langen, preiswürdigen Regierung über das Land verbreitet, sein Herz so gefesselt, dass er aus Dankbarkeit fast eher noch zu der Annahme hinneigt, Teiresias könne sich getäuscht haben.

Dieser Streit zwischen Liebe und Glauben ist in dem ersten Stasimon vortrefflich dargestellt. Es beginnt mit der Frage nach dem Mörder des Laïos. Dass dieser nach des Sehers Worte der Fürst sei, können die edlen Greise nicht glauben. Der Verruchte muss irgendwo sich verborgen haben im thebäischen Lande. Aber er entfliehe! Zeus' Sohn selbst, Apollon, zieht, mit dem flammenden Blitze bewehrt, zum Kampf gegen ihn aus, und so droht ihm unentweichbar der Tod. Vielleicht hat er nach des Gottes ernster Mahnung bereits die Flucht ergriffen; dem Bergstier gleich hat er unwirthbare Wälder und Klippen zum Aufenthalt gewählt; aber man wird ihn auffinden, den Unglücklichen, der vergebens den folternden Qualen des Gewissens, vergebens dem von Delphi, dem Nabel der Erde, ergangenen Göttersprüche zu entfliehen strebt. Furchtbar freilich, unendlich furchtbar wäre es, wenn

des weisen Sehers Prophezeiung sich bestätigte, die Oedipus als den Mörder bezeichnet. Aber wer könnte ihm hier unbedingt glauben? In dem Kampfe zweier Pflichten erstirbt das Wort zagend auf der Zunge. Bange Ahnungen durchbeben den Geist, und der Zweifel verdüstert gleichmässig Gegenwart und Vergangenheit. Da gar keine Veranlassung zu einem Streite zwischen Labdakos' und Polybos' Sohne zu denken ist, so fehlt auch jeder gerechte Grund, des Oedipus wohlverdienten Ruhm durch den Vorwurf eines solchen Frevels zu beflecken. Nur die Götter, Zeus und Apollon, kennen alles, was sich auf Erden begiebt; aber unter den Menschen kann kein Prophet auf Unfehlbarkeit Anspruch machen: an Weisheit mag allerdings einer den andern übertreffen; doch den Gründen der Vernunft gegenüber eines Sehers Angaben zu viel Gewicht einzuräumen, ist bedenklich und hier selbst pflichtwidrig. Hier ziemt es zu zweifeln, bis Teiresias' Wort durch untrügliche Beweise bewährt ist: vorher einen Mann wie Oedipus verdammen, wäre die niedrigste Lieblosigkeit.

Es lässt sich durch Worte nicht beschreiben, wie schön dem Inhalte das Metrum dieses prächtigen Chorgesanges angepasst ist. Der Grundrhythmus ist der choriambische, im ersten Strophenpaare noch vielfach mit andern Massen versetzt, im zweiten reiner und bestimmter. Der erste Vers des ganzen Liedes — ein choriambischer Dimeter, in dessen erster Hälfte aber der Choriamb, wie öfter, mit einer iambischen Dipodie vertauscht ist, nebst einem iambisch-logaödischem Schluss — malt trefflich den Widerstreit der Gedanken, der durch kein Grübeln beigelegt werden kann. Der zweite Vers hat fast dieselbe Messung; aber um in der Strophe das Unerhörte des Mordes, in der Gegenstrophe die Wichtigkeit des Götterspruches zu veranschaulichen, ist die iambische Dipodie des Anfanges durch eine spondeïsche ersetzt. Die zwei Glykoneen nebst einem Pherecrateus, statt der Basis nur mit einer Anakrusis versehen[67]), malen die eilige Flucht und die unstete Rastlosigkeit des Mörders; und nicht minder vortrefflich stellen die zwei folgenden anapästischen Verse in der Strophe den gewaltigen Tritt des rächenden Apollon, in der Antistrophe den Schrecken dar, den des Gottes Orakel dem Mörder einflösst. Das Strophenpaar schliesst dann ein vorn verkürzter Pherecrateus und ein Ithyphallicus mit Auflösung der zweiten Länge. Diese Auflösung scheint in der Strophe das bange Erzittern des Mörders vor den strafenden Todesgöttinnen, den Keren, in der Antistrophe die nimmer ruhenden Qualen eines bösen Gewissens zu bezeichnen. — Und wie erschütternd malen im zweiten Strophenpaare die mit den Längen schroff aneinanderstossenden Choriamben, deren gewaltiger Kampf durch die Vermittelung keines andern Metrums gemildert wird, den ungeschlichteten Streit der Gefühle und Pflichten in dem Herzen des Chors! Wie schön wird die Unsicherheit, das Schwanken der Entscheidung durch die anapästischen Anfänge mancher Versreihen[68]) oder durch

---

[67]) Vgl. G. Hermann, El. doctr. metr., S. 554.

[68]) *πέτομαι* 487. *τί γὰρ ἢ* 489. *κρίσις οὐκ* 502. *παραμείψειεν* 504.

den Vorschlag zweier Kürzen[69]) dargestellt! Wenn irgendwo, so macht sich in diesem Chorgesange, wie in vielen äschyleïschen, die Bedeutung der Rhythmen mit einer ganz zweifellosen Klarheit und Deutlichkeit geltend[70]).

In dem zweiten Epeisodion tritt Kreon, der erfahren hat, welche Vorwürfe gegen ihn erhoben sind, aus dem Thor des von ihm bewohnten Seitenflügels des Königspalastes hervor, um sich zu vertheidigen. Er ist äusserst betrübt über die plötzliche Entzweiung mit seinem Schwager, den er stets so geliebt und geachtet hat; selbst das Leben scheint ihm nicht mehr wünschenswerth, wenn er fortan in der ganzen Stadt für einen Verräther gelten soll. Der Chor sucht seinen gerechten Unwillen durch die Versicherung zu beschwichtigen, dass der ganze traurige Auftritt nur eine Folge der zu mächtig entbrannten Leidenschaft gewesen ist, dass die gefallenen Worte nicht ernst gemeint sein können. Ueber den Grund der gegen Kreon erhobenen Anklagen will er nicht reden: „denn was die Herrscher thun, bemerk' ich nicht." — Oedipus hört im Palaste Kreons Stimme. Nach dem Streite mit Teiresias hat er sich in seine Gemächer zurückgezogen und in der Einsamkeit über seinem Zorn gebrütet: sein ganzes Sinnen und Trachten ist nach einer Richtung hingedrängt, er will nur eines, Rache. Die Wahrheit, die Möglichkeit seines Verdachtes zu prüfen, ist er nicht mehr fähig. So stürzt er, schäumend vor Wuth, aus dem Königsthor auf Kreon los. Die beiden Schwäger, bald die ärgsten Feinde, stehen dicht, Antlitz an Antlitz, einander gegenüber; Oedipus kaum im Stande, sich zu bemeistern, Kreon ruhig und gelassen, mit dem unbefangenen, aber beobachtenden Blicke eines Menschen, der unschuldig seinem Beleidiger entgegentritt.

Die ganze Entrüstung, die Oedipus in dem Auftritt mit Teiresias gezeigt hat, ist nichts gegen die rasende Leidenschaft, die ihn jetzt aus seinem Hause treibt. Merkwürdig: in der Einsamkeit, wenn der Geist vor sich selbst Rechenschaft ablegt von seinem Treiben, pflegt sich die Wuth abzustumpfen; die Ueberlegung findet Eingang und mit ihr die Ruhe. Bei Oedipus nicht. Sein Ingrimm ist noch gesteigert. Nah an Kreon hinantretend, mit vorgebeugtem Oberkörper, so dass jener den seinen etwas zurückziehen muss, schleudert er seinem Schwager mit donnernder Stimme und lebhafter Gesticulation sogleich die Beschuldigung entgegen, die er schon gegen den Abwesenden ausgesprochen hat. Höhnend stellt er ihm die Unbesonnenheit seines Strebens nach der Herrschaft vor, da ein solcher Plan gegen einen weder feigen noch thörichten Fürsten nur mit grossen Geldmitteln und der

---

[69]) Die ersten zwei Sylben in ἔμαθον 494, ἐπί 495, und die ersten zwei Sylben in ἐπίκουρος. Ebenso in der Antistrophe. Die Anfänge dieser Verse könnten auch Doppelanapästen sein.

[70]) Man hat in diesem Strophenpaare vielfach das ionische Metrum (a minori) finden wollen. Aber man braucht nur die Parodos der Bakchen und Hiketiden des Euripides, die Exodos der äschyleïschen Hiketiden, die Parodos der Frösche, das bekannte Lied des Horaz (Carm. 3, 12) zu vergleichen, um klar einzusehen, dass dieses Stasimon nicht aus ionischen Versen bestehen kann. Vgl. auch Rossbach u. Westphal, Griech. Metrik, S. 291 f., obwohl ebendas. S. 318 f. dieses Chorlied auch zu den ionischen gerechnet wird.

Unterstützung des Volkes durchzuführen sei. Kreon fordert mit vollem Rechte die Erlaubniss der Gegenrede, die ihm aber Oedipus verweigert, falls er beweisen will, dass er nicht ein schlechter Mann sei. Das darthun zu wollen, sei ganz unnöthig, da die triftigsten Beweise seines Verrathes vorlägen. Endlich erreicht er wenigstens, dass ihm die Thatsachen genannt werden, woraus seine Schuld erhellen soll: und da zeigt sich denn, auf wie schwachen Grundlagen sein Argwohn ruht. Die nunmehr folgende, von Oedipus mit heftiger Kürze, von Kreon mit bündiger Ruhe und ausweichender Vorsicht gesprochene Stichomythie ergiebt nämlich als Schlussfolgerung des Oedipus Folgendes: Teiresias war schon unter Laïos in Amt und Ansehen, hat aber weder damals, noch nach dem Tode des Königs bei der durch das Erscheinen der Sphinx übrigens bald unterbrochenen Untersuchung[71]), noch, als ich König wurde, mich als den Mörder genannt. Jetzt erst schleudert er den Vorwurf jenes Verbrechens gegen mich, offenbar ungerecht: denn wenn er ihn beweisen konnte, so hätte er ihn früher aussprechen müssen. Ist aber sein Vorwurf lügnerisch, so muss ihn irgend jemand dazu angestiftet haben; und das ist niemand anders als du: denn du allein hast ein Interesse, mich aus meiner Herrschaft zu vertreiben. Du hast mir gerathen, Apollon zu befragen; hast selbst von Delphi den Spruch zurückgebracht, des Laïos Mord zu rächen; hast mich dann bewogen, nach Teiresias zu senden, der mich nunmehr als den Thäter nennt. — Aus dieser Schlussfolgerung erfahren wir erst, weshalb Oedipus' Wuth noch gewachsen ist. Des Teiresias Worte haben ihn doch getroffen. Zwar hat er in der Heftigkeit des Wortwechsels mit dem Seher zu keinem Nachdenken kommen können: war er doch damals schon zu sehr durch das erste Aufkeimen seines Argwohns in Anspruch genommen. Aber in der Einsamkeit hat ihn plötzlich die Erinnerung an einen dunklen Fleck in seinem Leben überrascht. Kann jener Greis, der durch Phokis auf dem Wege nach Delphi zog, nicht aus Theben gekommen, kann er nicht Thebens König gewesen sein? Eine entsetzliche Angst hat ihn übermannt; dieses Verbrechen, dessen Urheber er eben so schonungslos verflucht hat, kann und darf nicht auf seinem Haupte lasten bleiben. Dass Kreon der Mörder sein müsse, wird ihm, wie er sich selbst einredet, immer deutlicher; und ist es dieser, dann kann er selbst es nicht gewesen sein, dann fällt dieser Stein von seinem Herzen. Darum muss es jener gewesen sein; und um seinen Glauben unwandelbar zu machen, bestärkt er ihn durch den eben ausgeführten sophistischen Syllogismus. Kreon will er gar nicht zu Worte kommen lassen: denn gelänge es diesem, seine Unschuld darzuthun, so fiele ja die entsetzliche Last wieder auf seine Brust. Daher diese furchtbare Ungeduld, diese Hast, diese häufigen, ausdrücklichen Versicherungen, er sei unschuldig (vgl. V. 576), die gerade am meisten seine Furcht,

[71]) Daraus, dass eine Untersuchung angestellt, aber nach V. 130 bald unterbrochen wurde, ergiebt sich, dass die Sphinx erst nach Laïos' Tode nach Theben kam. Wäre sie schon vorher da gewesen, so würde wahrscheinlich (nach V. 130) gar keine Untersuchung eingeleitet worden sein.

er könne doch wohl schuldig sein, bezeugen. Kreon antwortet ruhig und mit aller Kraft des guten Gewissens; als es ihm endlich möglich geworden ist, einige Worte zu seiner Vertheidigung zu sagen, widerlegt er alle Vorwürfe einfach und ergreifend durch die Erinnerung an das herzliche, freundschaftliche Verhältniss, das stets zwischen ihnen bestanden, an die Bereitwilligkeit, mit welcher Oedipus stets seiner Gattin und auch seinem Schwager einen guten Theil seiner Macht abgetreten hat. Ja eben darin, unterbricht ihn ingrimmig der König, zeigst du dich als schlechten Freund: denn obwohl ich dir deinen Antheil nicht vorenthalte, strebst du doch unzufrieden nach der ganzen Königsmacht[72]). Mit grosser Gelassenheit weist Kreon darauf hin, wie jedem Verständigen das Wesen der Macht, das er ja stets besessen habe, lieber sein müsse als der Schein derselben, der stets mit Gefahren und Sorgen verbunden sei. Jetzt ist er der Vermittler zwischen Volk und König; an ihn wendet sich jeder, der von Oedipus einen Vortheil erlangen will. Welche Thorheit, solche Vorzüge aufzugeben, um andere, zweifelhafte und bedenkliche, zu erhalten. Wenn trotzdem eine genaue Untersuchung seine Theilnahme an einer Verschwörung erweisen sollte, so will er ohne Murren die Todesstrafe erleiden. Die Wahrheit des heimgebrachten Orakels werde der pythische Gott selbst bezeugen. Darum ermahnt er den König zur Vorsicht: einen Freund verstossen, sei nicht weniger schlimm als des eigenen Lebens Verlust. Die Zeit werde seine Wahrhaftigkeit und Treue bewähren: denn der gerechte Mann sei nur durch lange Beobachtung zu erkennen, den Schurken verrathe leicht ein einziger Tag. — Der Chor ist durch die eindringliche und mit der Ueberzeugung der Unschuld gesprochene Rede Kreons überzeugt: er räth dem König bescheiden, wie es ihm ziemt, die klugen Worte zu beachten: der schnelle Entschluss sei nicht immer der sicherste. Auch Oedipus ist ohne Zweifel bewegt; wollte und könnte er Kreons Gründe ruhig erwägen, so müsste er seinen Verdacht aufgeben: denn in Wahrheit hat die einfache, ungeschminkte Darstellung seines Schwagers das ganze Fundament der Anklage über den Haufen geworfen. Aber das kann Oedipus niemals zugestehen: er muss gegen alle Gründe der Vernunft sein Ohr, gegen alle Regungen des Gefühls sein Herz verschliessen und in dieser unnatürlichen Verstocktheit den schon wankenden Glauben an Kreons Schuld durch unnatürliche Mittel neu bestärken. Den Gründen Kreons stellt er nichts entgegen; nur dem Chor antwortet er, gegen einen rasch vorschreitenden geheimen Anschlag bedürfe es auch der schnellen Vertheidigung; und da Kreon glaubt, seine Verbannung sei schon beschlossen, droht er ihm in massloser Heftigkeit mit der Todesstrafe. Weitere Einwendungen berücksichtigt er nicht mehr, sondern beruft sich endlich auf seinen Herrscherwillen, dem sich jeder in Theben zu unterwerfen habe. Da nun Kreon, der allmählich auch die Geduld verliert, rücksichtslos behauptet, einem schlechten Könige brauche man nicht zu gehorchen, und gegen die Berufung des Oedipus auf das Zeugniss der Stadt auch seine Rechte in der Stadt

[72]) Dies gegen Wunders und Firnhabers Erklärung von V. 581. 582.

geachtet wissen will, droht der Streit zu einer unheilvollen Spaltung zu führen, als eben Iokaste, die den heftigen Wortwechsel vernommen hat, aus dem Seitenthor des Königspalastes, das zur Frauenwohnung führt, heraustritt, um die Aufregung der Streitenden zu beschwichtigen. Sie trägt als Königin ein purpurnes Schleppkleid[73]) und einen weissen, mit purpurnem Rande versehenen, shawlartigen Ueberwurf, der wahrscheinlich hinten lose über den Rücken und Nacken herabfiel[74]). Auch sie hat den Kothornos, doch wohl einen etwas niedrigeren, da bei den Griechen auch Weiberrollen von Männern gegeben werden. Maske und Haar verrathen ein ziemliches Alter, doch darf man sie sich nicht als Greisin vorstellen[75]). Bei ihrem Herannahen treten die streitenden Männer ein wenig aus einander, so dass sie als Vermittlerin zwischen beiden steht. Sie weist zuerst wieder auf die Noth des Landes hin und wirft den Männern ihre Eigenliebe vor, da sie in einer so ernsten Zeit sich nicht schämen, Privatstreitigkeiten zu verhandeln. Kreon schiebt mit Recht die Schuld auf den Fürsten, der ihm Tod oder Verbannung zugedacht habe. Mit diesen Worten, die von der Drohung des Oedipus (V. 622) einigermassen abweichen, will Kreon, wie es scheint, dem Wüthenden einen Ausweg weisen, sich des Verdächtigen ohne allzu grossen Frevel zu entledigen. Mit feierlichem Eidschwur betheuert er nochmals seine Unschuld; Iokaste und der Chor treten auf seine Seite und beschwören Oedipus, von seinem Vorhaben abzulassen. So vielen auf ihn einstürmenden Bitten kann er nicht widerstehen: er entschliesst sich endlich, aber nur widerstrebend, zum Nachgeben. Doch macht er den Chor, der in einem eindringlichen Kommos[76]) die Sache des bedrohten Kreon mit Wärme vertheidigt, für die Folgen einer solchen Milde verantwortlich: Kreon und Teiresias seien unablässig bemüht, ihn umzubringen oder zu vertreiben. Das ist das Schreckbild, das seinem Geist immer wieder begegnet; fortwährend stellt ihm die quälende Gewissensangst seinen Tod, seinen schmählichen Untergang vor Augen. Kreon tritt ab; auch für Oedipus wäre eine augenblickliche Entfernung das Beste, damit er sich sammeln und das Gleichgewicht seines Geistes wiederfinden könnte; doch will Iokaste vorher noch die Ursache des ihr so auffallenden Streites erfahren. Der Chor erzählt ihr, die beiden Fürsten seien durch einen ungegründeten Verdacht so heftig gegen einander erbittert worden; weiter will er aber nichts erwähnen, da in der grossen Noth des Landes dergleichen Erinnerungen aufzufrischen nicht passend scheine.

---

[73]) *συρτὸς πορφυροῦς.* Poll. 4, 118.

[74]) *παράπηχυ λευκόν.* Poll. a. a. O. u. 7, 53: *τὸ δὲ παράπηχυ ἱμάτιον ἦν τι λευκόν, πῆχυν πορφυροῦν ἔχον παρυφασμένον. καὶ παρυφὲς δὲ καὶ παραλουργὲς τὸ ἑκατέρωθεν ἔχον παρυφασμένην πορφύραν.*

[75]) Von den Frauenmasken, die Poll. 4, 138—141 erwähnt, scheint mir keine auf Iokaste zu passen.

[76]) Das Metrum des Kommos (649—668=678—697) ist in den Partien des Chors sehr beweglich; sie bestehen zum grössten Theil aus Kretikern, Dochmien und Iamben. Die Anfänge der letzten beiden Verse fasse ich antispastisch.

Oedipus, an den sich Iokaste nunmehr wendet, um weitere Aufklärungen zu erlangen, kann sich entweder des Streites nicht mehr genau entsinnen — denn der Vorwurf, er habe den Laïos ermordet, stammte nicht von Kreon, sondern von Teiresias[77] —; oder er ist noch immer so sehr von seinem früheren Wahne befangen, dass er alle Worte und Verkündigungen des Teiresias auf eine Verabredung mit Kreon zurückführen zu müssen glaubt (V. 705 f.). Jedenfalls aber zeigen seine Worte, dass seinen Geist nunmehr die Furcht vor den Plänen seines Schwagers lange nicht mehr so beschäftigt, wie die Angst, dass er doch des Laïos Mörder sein könnte. Während er früher immer die Undankbarkeit Kreons als ärgsten Frevel darstellte, ist ihm jetzt die Verleumdung, als habe er den Laïos erschlagen, weit wichtiger. Iokaste ist sehr besorgt um ihren Gemahl; sie erkennt sogleich, dass die Worte des Sehers einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht haben; und in dem wohlwollenden Bestreben, ihn zu beruhigen, erzählt sie ihm ein Beispiel, das darthun soll, wie wenig überhaupt auf Mantik und Orakel zu geben sei. Einst kam, so erzählt sie, dem Laïos ein Götterspruch, wenn nicht von Phöbos selbst, so doch von seinen Dienern, er müsse sterben von der Hand eines Knaben, den ich ihm gebären würde. Aber Laïos fiel, wie die Sage geht, durch fremde Räuber auf einem dreigespalt'nen Wege; und der Knabe, der ihn umbringen sollte, ward gleich nach seiner Geburt mit zusammengeschnürten Füssen ausgesetzt und dem Tode preisgegeben.

Diese Erzählung der Iokaste macht einen grausenhaften Eindruck. Sie spricht von ihrem (früheren) Gemahl, von ihrem Kinde; und wie kalt, wie lieblos spricht sie! wie gefühllos erzählt sie die traurige Ermordung des Laïos, die grausame, unnatürliche Aussetzung ihres Knaben[78])! Diese Aussetzung war nach der unbefangenen Erzählung des Hirten (1172. 3.) sogar ihr eigenes Werk: hier schiebt sie die Schuld auf ihren todten Gemahl. Aber diesem Frevel folgt die Strafe auf dem Fusse. Durch ein absichtslos hingeworfenes Wort regt sie den schon Erschreckten noch furchtbarer auf und führt dadurch die Entdeckung des bisher Verborgenen herbei. Ihre Rede enthält also das Motiv der Peripetie, d. h. des Umschwunges, der Entwickelung zur Katastrophe. Wäre Oedipus ruhig und sorglos gewesen, so hätten die Worte „auf einem dreigespaltnen Wege“ schwerlich einen so tiefen Eindruck auf ihn machen können; vielleicht hat er schon früher bei Schilderungen der Ermordung des Laïos einen ähnlichen Ausdruck gehört, ohne darauf zu achten. Jetzt aber, in diesem Augenblicke, da die Erinnerung an einst vergossenes Blut vor seinen Augen wie ein Gespenst aus dem Boden steigt, gewinnt das Wort eine furchtbare Bedeutung. Wie vom Blitz getroffen fährt er, als die Königin es ausspricht, zusammen; zerknirscht erwartet er das Ende der

[77]) Vgl. V. 350 ff. 362 u. 449 ff.

[78]) Vgl. darüber K. F. Hermann, Quaest. Oedip., S. 16 ff. Anm. 31.

Erzählung und fragt mit zitternder Stimme, in welcher Gegend jener Weg zu finden sei. In Phokis, antwortet Iokaste, wo die Strassen von Delphi und Daulia zusammenstossen. Auch die Zeit stimmt merkwürdig: der Tod des Laïos fällt in die Zeit kurz vor der Ankunft des Oedipus in Theben. Der Arme! Er erfährt nun auch, dass Laïos ihm ähnlich war, dass sein Haar sich eben erst grau zu färben anfing; dass er nicht allein, sondern mit vier Begleitern, er selbst auf einem Wagen, nach Delphi gezogen sei. Die Identität jenes Mannes mit dem von ihm Erschlagenen muss ihm zweifellos werden. Er schaudert zusammen vor dem Gedanken, dass er jene grausen Flüche über sich selbst ausgesprochen, dass der göttliche Seher nun doch die Wahrheit gesagt haben könnte; und um auch noch die letzte Ungewissheit zu verbannen, verlangt er den einen Mann, der die Erzählung von Laïos' Untergang nach Theben gebracht hat, zu sehen und zu sprechen. Doch dieser, ein alter Diener des früheren Königspaares, ist nicht anwesend: als sein alter Herr erschlagen war und ein neuer Fürst den Thron bestiegen hatte, bat er flehentlich, aus der Stadt aufs Land ziehen und dort als Hirt sein Leben beenden zu dürfen. Merkwürdig, dass das Dringende in seiner Bitte der Königin, obwohl es ihr aufgefallen war (V. 760. 762), keinen Anlass zum Nachdenken gegeben hat; merkwürdig, dass Oedipus jetzt gleichfalls nicht darauf achtet. Doch dieser ist jetzt wieder ganz in Gedanken versunken: er achtet nicht weiter auf die näheren Angaben seiner Gattin und spricht nur wiederholt sein Verlangen aus, den Diener, der alles wissen muss, zu sehen. Der Iokaste ist das Benehmen ihres Gemahls ganz räthselhaft. Sein Erschrecken bei der Erwähnung des Dreiweges; seine Erkundigungen nach den näheren Umständen bei der Ermordung des Laïos; sein dringender Wunsch, den alten Diener zu sprechen, von dem er Aufschluss zu erhalten hofft — alles dies ist ihr unerklärlich: sie merkt, dass in der Seele ihres Gemahls noch eine verborgene Erinnerung sein muss, von der sie nichts weiss, und verlangt mit Recht, in dies Geheimniss eingeweiht zu werden.

So beginnt denn Oedipus jetzt zum ersten Mal von einer That zu sprechen, die er, durch Glück und Leichtsinn sicher gemacht, fast vergessen und ganz verschwiegen hat. Um seiner Gemahlin alles deutlich zu machen, muss er weit in die Vergangenheit zurückgreifen. Sein Vater, so lautet die Erzählung, ist Polybos, Herrscher von Korinth; seine Mutter Merope. Als Königssohn genoss er in seiner Vaterstadt die höchste Ehre und Auszeichnung, bis er durch einen eigenen Zufall von dort vertrieben wurde. Ein vom Wein erhitzter Mann machte ihm bei einem Gelage den Vorwurf, er sei nicht der Sohn des korinthischen Königspaares. Kaum kann Oedipus sich selbst beherrschen: seine Eltern, die er befragt, suchen ihn zu beschwichtigen; aber aus ihren ausweichenden Antworten und einer gewissen nicht zu verbergenden Verlegenheit merkt er, dass an der Sache etwas sein müsse. Schnell entschlossen, wie er ist, zieht er ohne Wissen seiner Eltern nach Delphi und befragt den Gott nach den Urhebern seines Daseins. Aber Phöbos, wie ergrimmt über die Undankbarkeit des Fragers, würdigt ihn keiner Antwort, sondern verkündet

ihm statt dessen mit deutlichen Worten: dass er Gemahl seiner Mutter, Vater eines allen Menschen verabscheuungswürdigen Geschlechtes, Mörder seines Vaters werden müsse. Oedipus ist überzeugt, dass Apollon durch sein Schweigen die Wahrheit seiner Abstammung von Polybos und Merope habe bestätigen und durch die furchtbare Drohung ihn für seinen Zweifel habe strafen wollen[79]). Er flieht Korinth, und kommt, unstet umherschweifend, eines Tages an jenen Ort, wo, wie Iokaste sagt, sein Vorgänger gefallen ist. In der Nähe des erwähnten Dreiweges begegnet ihm ein Herold und hinter ihm auf einem Wagen ein Greis wie Laïos. Der Wagenlenker drängt ihn aus dem Wege; in der Hitze erschlägt ihn Oedipus; und als der Greis zur Rache mit dem Doppelstachel einen kräftigen Streich nach seinem Haupte führt, ergrimmt er so, dass er nicht bloss ihn selbst, sondern auch alle seine Begleiter erschlägt. Die Flucht des einen bemerkt er nicht.

Diese wilde That ist es, die dem Oedipus jetzt keine Ruhe lässt. Denn wenn nun jener Mann mit Laïos auch nur verwandt ist, wer ist dann unglückseliger als er? Ueber sich selbst hat er dann den schweren Fluch ausgesprochen, mit dem er eines Fremden Haupt zu treffen glaubte; die Götter müssen ihn hassen, die Menschen verstossen. Des Ermordeten Bett befleckt er mit seinen Mörderhänden: kann es ein grässlicheres Schicksal geben? Fliehen muss er dann aus der Stadt, die er so lange glücklich beherrscht hat; und auch Korinth darf er nicht wiedersehen: denn dort erwartet ihn die Ehe mit seiner Mutter und ein zweiter, furchtbarerer Mord an seinem Vater. Der Arme ahnt nicht, dass alles längst vollendet ist! Der Ertrinkende greift nach einem Strohhalm: wenn jener Diener, der allein alles weiss, dabei bleibt, dass mehrere Räuber die Thäter gewesen sind, dann kann er — „denn nimmer wird der eine Mann den vielen gleich" — der Mörder nicht sein. Iokaste sucht zu trösten: selbst wenn der Mann von seiner früheren stadtkundigen Erzählung abweichen sollte, wäre ja doch noch immer Apollons Orakel nicht in Erfüllung gegangen, das Laïos von ihres Sohnes Hand den Tod gedroht. Da also die Seherkunst, selbst die göttliche, sich so mangelhaft erweise, sei auch auf Teiresias' Worte nicht so viel Gewicht zu legen. Aber Oedipus wird durch diesen Trost nicht sehr ermuthigt: er bleibt dabei, dass auf des Dieners Aussage alles ankommt. Ihn muss er sehen. Zornig, tobend vor Wuth hat er den Königspalast verlassen: kleinmüthig und gebrochen geht er an der Hand seiner Gattin in denselben zurück.

Wieder um einen bedeutenden Schritt hat sich die Handlung in diesem Epeisodion fortentwickelt. Oedipus wollte Rache nehmen an seinen Feinden; jetzt ahnt er, dass er sich selbst wird strafen müssen. Die Möglichkeit, dass er des Laïos Mörder sein könne, ist ihm fast zur Gewissheit geworden. Er hört schon den dröhnenden Schritt des Verhängnisses, das zu seinem Verderben herbeieilt: und doch hat er noch keinen Begriff von der Grösse des Jammers, den die Nemesis

---

[79]) Und doch hatte der Gott ihm (V. 793) mit der Ermordung τοῦ φυτεύσαντος πατρός, wie im Gegensatze zu τοῦ δοκοῦντος π. (vgl. V. 436), gedroht.

so bald über ihn ausschütten soll. Er hält sich noch immer für den Sohn des Polybos und der Merope, den von ihm erschlagenen Laïos für einen Fremden, Iokaste nur für sein Weib. Wie würde er zusammenbrechen, wenn er wüsste, dass dies alles nur die halbe Wahrheit ist!

Was den nicht unmittelbar Betheiligten in diesem Epeisodion am meisten erschüttern muss, ist die Verachtung, mit der Iokaste und zum Theil auch Oedipus von Göttern und Orakeln gesprochen haben. Die Königin vorzüglich hat ihre Geringschätzung aller Sehersprüche, göttlicher wie menschlicher, so unumwunden an den Tag gelegt, dass der mit frommer Hingebung an dem Glauben seiner Väter hängende Chor im innersten Herzen darüber entrüstet ist. Er hat während des Dialoges, den Oedipus und Iokaste über diesen Gegenstand führen (698—862), nur ein einziges Mal (V. 834 f.) den erschreckten und verzagenden König zu trösten gesucht: man sieht es, dass er, wo allem Glauben, aller Demuth Hohn gesprochen wird, nicht mitreden mag. Als die Herrscher sich in das Innere des Palastes zurückgezogen haben, bricht sein Unmuth in dem schönen Stasimon hervor, das die Grenze bildet zwischen dem zweiten und dritten Epeisodion.

Wie um jeden Verdacht einer Uebereinstimmung mit den eben geäusserten Ansichten abzuwenden, spricht er bestimmt seine entgegengesetzte Ueberzeugung aus. Er wünscht in frommer Heiligkeit seine Lebensbahn zu durchwandeln, in unverbrüchlichem Gehorsam gegen die erhabenen Satzungen, welche nicht auf der Erde in dem dunkeln, wüsten Treiben der Menschen entstanden, sondern von den hoch auf dem Olympos in dem reinen, klaren Aether thronenden Göttern den Sterblichen überliefert sind; welche, von dem ewigen Hauche der Göttlichkeit durchweht, nie der Vergessenheit, nie dem Untergange verfallen. Die Heiligkeit solcher Satzungen kann nur der Uebermuth verkennen, der Uebermuth, der alles Göttliche gering achtend zum Frevel und von da zum Verderben führt, in das ohne der Götter Gnade dann ein ganzer Staat verwickelt werden kann. Dass dies hier nicht geschehe, erflehen die Greise in inbrünstigem Gebet; sie wollen ohne Wanken an dem Vertrauen auf die Götter festhalten. Nur den Schuldigen, der in Wort und Thaten frevelt, ohne Furcht vor der ewigen Gerechtigkeit, nur den fasse der Fluch des Schicksals: er wird ihn mit Recht fassen. Denn wenn solche Gesinnung zu Ansehen und Ehren kommt, können Gottesfurcht und Gottesdienst nicht bestehen. Die Götter werden daher gewiss in kurzer Zeit ihre Wahrhaftigkeit bewähren: ihre Orakel sind nicht in den Wind gesprochen. So muss auch, was vor langen Jahren dem Laïos der Gott geweissagt hat, zur Wirklichkeit werden; sonst schwindet alle Scheu vor den Himmlischen und ihren heiligsten Satzungen.

Das zweite Stasimon ist von dem ersten sehr verschieden. In diesem hatte der Chor nach dem schmerzlichsten Kampf zwischen der Pietät gegen einen gottgeweihten Seher und der Dankbarkeit gegen den König zuletzt sich für diesen entschieden. In dem folgenden Epeisodion ist etwas Höheres in Frage gestellt. Was Theben auch seinem Fürsten zu verdanken hat, die Religion ist doch ein kostbareres

Kleinod. Dieses Gefühl ist in dem Chor, obwohl es ihn zwingt, von seinen geliebten Herrschern sich abzuwenden, doch so fest und sicher, dass ein eigentlicher Zwiespalt des Willens, ein Schwanken, also eine Leidenschaftlichkeit nicht entstehen kann. Der Sieg der Religion über den Unglauben ist entschieden. Es herrscht daher in dem Gesange vergleichsweise eine gewisse Ruhe, die durch den Unwillen über die von der Iokaste geäusserten Gesinnungen nur wenig gestört wird. Demgemäss ist auch das Metrum von dem des ersten Stasimon wesentlich verschieden: während wir dort die heftigsten, aufgeregtesten Rhythmen gewählt fanden, treffen wir hier relativ ruhige, der leidenschaftsloseren Reflexion angemessene Masse. Der Grundrhythmus ist iambisch-trochäisch: doch ist die Schnelligkeit besonders der Trochäen durch die Anwendung der Epitriten hinlänglich gemässigt. Das erste Strophenpaar beginnt mit einer iambischen und einer trochäischen Dipodie; es folgen (V. 864) zwei katalektische Trimeter aus Epitriten, in dem einen trochäischer, im anderen iambischer Messung, sehr geeignet zur Veranschaulichung der fest und sicher einherschreitenden, weder rechts noch links ablenkenden Frömmigkeit. Die zwei Choriamben (ὑψιπετεῖς[80]) οὐρανίαν=876) bezeichnen sehr schön die schwindelnde Höhe, aus welcher nach der Strophe die Satzungen der Götter stammen, zu welcher in der Gegenstrophe der Uebermuth emporsteigt. Ein iambischer Trimeter catal. bildet dann den Uebergang zu zwei glykonischen Versen mit der Anakrusis statt der Basis; und sehr würdig und ernst wird das ganze beschlossen durch zwei Verse, deren erster (870) aus einer iambischen Penthemimeres, zwei Choriamben und einem Spondeus (vielleicht Trochäus semantus) besteht, und deren zweiter (871) anapästisch anfangend äusserst schwungvoll und gewichtig mit einem Antispasten endigt. Die felsenfeste Ueberzeugung des Chors von der Wahrhaftigkeit der Götter wird durch die fermatenähnlich zu verlängernden Schlusssylben beider Verse (Trochäus semantus und Antispast) trefflich ausgedrückt. Das zweite Strophenpaar zeigt das iambische und trochäische Mass in noch grösserer Reinheit; nur V. 885, 887=899, 901 sind choriambisch, den Glykoneen ähnlich, und der Schlussvers ist ein Pherecrateus, der statt der Basis die Anakrusis hat.

Die Erwartung des Chors, dass Religion und Gottesfurcht doch obsiegen müssen, scheint sich im Anfang des nunmehr folgenden, dritten Epeisodions an der kühnsten Verächterin aller höheren Mächte, an der Iokaste selbst, erfüllen zu wollen. Sie tritt aus dem Königsthor wieder heraus, von einigen Dienerinnen (vgl. V. 945) begleitet, und trägt wollumwundene Oelzweige und Räucherwerk in der Hand. Weil ihr Gemahl Oedipus immer unruhiger der Furcht sich hingiebt und den Folgerungen des Verstandes nicht mehr trauen will, ist auch sie selbst endlich schwankend geworden, ob es nicht rathsam sei, den lange verschmähten Göttern wieder einmal zu nahen. Ein rechter Ernst ist es ihr freilich nicht damit. Weil Apollon, dessen Altar dicht an des Palastes Thür steht, der nächste Gott ist, an den sie

[80]) So nach Nauck.

sich wenden kann, so richtet sie, um nicht viel Zeit zu verlieren, an ihn ihre Bitte, ihrem Gemahl Ruhe und Linderung zu gewähren. Aber kaum hat sie ihr Gebet zu dem Gotte begonnen, so betritt durch den Eingang des linken Paraskenions, von der Seite der Fremde her, ein Bote die Bühne. Ueber einem kurzen, wohl noch aufgeschürzten Chiton[81]) trägt er einen kurzen Ueberwurf (χλαμύς) von nicht auffallender Farbe; hinter dem Kopf hängt an einem Riemen der Petasos. Die Maske und die greisen Locken, die das Haupt umkränzen, verrathen ein ziemliches Alter.

Am Ende des zweiten Epeisodions erwartete man die Entwickelung der Katastrophe schon ganz nahe, und noch mehr bestärkt wird man in dieser Vermuthung durch den Anfang des dritten. Das Opfer der Iokaste, die Verzweiflung, in der Oedipus sich befindet — alles deutet darauf hin. Gewiss jeder Zuschauer glaubt, dass der nunmehr auftretende Bote dazu bestimmt ist, die Selbsterkennung (ἀναγνώρισις) des Oedipus und mit ihr die Peripetie des Dramas herbeizuführen. Aber der Dichter wollte es anders. Gerade dieser Bote verursacht eine auffallende Verzögerung der so nahe scheinenden Katastrophe. Er erkundigt sich nach Oedipus; und da er von dem Chor erfährt, dass der Königspalast sein Haus, dass die auf der Bühne opfernde Frau seine Gemahlin ist, so verkündigt er frohe Zeitung aus Korinth: da Polybos gestorben ist, so hat man Oedipus zum König gewählt. Diese Nachricht vom Tode des Polybos muss natürlich gerade in diesem Augenblick, wo Oedipus so sehr die Erfüllung alter, Unheil verkündender Prophezeiungen fürchtet, einen tiefen Eindruck machen. Selbst die ungläubige Iokaste kann die erwünschte Kunde nicht für wahr halten. Der Bote muss seine Worte erst beschwören. Dann lässt sie triumphirend ihren Gemahl holen. Auch diesem muss der Bote seine Meldung ausdrücklich wiederholen: Polybos ist wirklich todt; er ist an Altersschwäche gestorben. Da verzweifelt auch Oedipus an der Wahrhaftigkeit der Orakel und Sehersprüche: nunmehr liegt ja Polybos im Grabe, ohne dass sein Sohn auch nur eine Waffe gegen ihn berührt hätte. Iokaste sucht ihren Gemahl in seinem Zweifel noch zu bestärken: aber obwohl keine Gelegenheit dazu günstiger ist als diese, so will doch selbst jetzt der Zuspruch nicht recht haften. Er hat noch immer allerlei Bedenklichkeiten: denn wenn auch seines Vaters Tod ihn von einer grossen Angst befreit, so schreckt ihn doch immer noch das andere Orakel, das ihm die Ehe mit seiner Mutter verheisst. Als ob, wenn einmal der eine Spruch als unwahr sich erwiesen hat, der andere zuverlässiger wäre! Wenig Trost gewährt ihm Iokastes Bemerkung, dass ein sorgloses, um die Zukunft unbekümmertes Leben das Beste sei; dass schon viele Menschen im Traum ihrer Mutter beigewohnt, ohne deswegen auch in der Wirklichkeit diesen Frevel begangen zu haben. Die Unglückselige! Ihr Sohn und Gemahl steht neben ihr. Der Bote, der die Unterredung mit Staunen angehört haben mag, will sie von ihrer Furcht befreien: nachdem er genauer erfahren hat, was dem Oedipus jenen Schrecken einflösst, eröffnet er diesem, dass Polybos

---

[81]) *ἀνεσταλμένος χιτών.* Arist. Ekkles. 268 ff.

gar nicht mit ihm verwandt sei, sondern ihn als Findelkind empfangen habe. Der Bote selbst erhielt ihn einst in einer Waldschlucht des Kithäron, wo er die Heerden seines Herrn hütete, von einem andern Hirten, einem Diener des Laïos, befreite die durchstochenen Knöchel des Knaben von den Banden, welche erbarmungslose Eltern um dieselben gelegt hatten, und brachte ihn nach Korinth. Wessen aber jener Knabe war, wo der Hirt leben mag, der ihn ihm gegeben hat, kann er nicht sagen.

Wie unendlich viele neue Aufschlüsse hat Oedipus durch diese wenigen Worte erhalten! Zuerst sind also Polybos und Merope seine Eltern nicht. Die deutlichsten Spuren führen ihn auf Theben als den Ort seiner Geburt: von einem thebischen Hirten hat ihn der Bote empfangen, im Kithäron war er ausgesetzt. Seine Frau, so viel älter, als er, steht neben ihm; das Orakel hat ihm die Ehe mit seiner Mutter geweissagt; den thebischen König hat er wahrscheinlich erschlagen, und Phöbos hat ihm gedroht, seine Hand würde einst seinen Vater treffen — er hat alles beisammen, was zur Selbsterkennung nöthig ist, aber er merkt nichts. Der Chor entdeckt ihm, dass jener Hirt, den er suche, wahrscheinlich derselbe Mann sei, der auch als Augenzeuge über den Mord des Laïos Aufschluss geben könne: aber Oedipus erinnert sich kaum, dass er selbst ihn zu dem letzteren Zwecke hatte holen lassen wollen: eine viel wichtigere Frage muss gelöst werden. In seinem Eifer wird er wieder wie blind. Iokaste, die nach den Worten des korinthischen Boten den Thatbestand übersieht, bittet ihn flehentlich, von der weiteren Untersuchung abzustehen. Umsonst. An dem unseligen Glauben, sie schäme sich in ihrem Dünkel seiner vielleicht niedrigen Herkunft, entzündet sich sein Eifer nur um so mehr. Er erwartet mit Bestimmtheit, als ein Sklavensohn zu erscheinen: und wenn dies der Fall ist, wie glänzend war dann seine Laufbahn, deren Ruhm er nur seiner eigenen Klugheit zu verdanken hat. Der Tyche Kind zu heissen — und gerade diese Tyche war's, die ihn verdarb (V. 442) — das scheint ihm das Schönste, das Herrlichste. In diesem Freudentaumel hat er alles vergessen, was ihn früher so tief erregte: das Unglück des Landes, die Bestrafung des Kreon und Teiresias, das bleiche Haupt des Laïos mit den Blutflecken auf den greisen Locken — alles ist wie hinweggezaubert. Die klarsten Andeutungen versteht er nicht; die plötzliche Entfernung seines Weibes, die selbst dem Chore bedenklich erscheint, ihn rührt sie nicht. Nur für eines hat er Sinn: den Hirten muss er sehen, und durch diesen soll denn seine Geschichte ergründet werden.

Der Schwung seiner Hoffnung ist so gross, dass selbst der Chor dadurch mit fortgerissen wird. Während Oedipus nach dem Abgange seiner Gattin, die alles erkannt hat, allein auf der Bühne steht und mit Spannung der Ankunft des längst ersehnten Dieners entgegen sieht, malen sich die Greise, heftig erregt durch die Aufschlüsse des letzten Epeisodions, in einem Liede, das nach dem lebhaften Schwunge seines Inhalts zu urtheilen, mit einer gesticulirenden, tanzartigen Bewegung verknüpft gewesen sein muss[82]), voll Freude und Jubel die Möglichkeit aus,

[82]) Vgl. Böckh, Antigone S. 282.

dass Oedipus vielleicht gar von einem Gotte herstamme. Wenn irgend die Fähigkeit in die Zukunft zu schauen dem Menschen vergönnt ist, so glauben sie schliessen zu dürfen, so wird morgen Nacht der Kithäron, von den Strahlen des Vollmonds erhellt, Zeuge sein einer grossen Festfeier, die für die Entdeckung der Abstammung des Oedipus angestellt werden wird. Von Chortanz und Gesang sollen die Schluchten wiederhallen, in denen Oedipus einst geboren und aufgezogen ist. Denn es kann nicht fehlen, von einer der Unsterblichen, von einer Nymphe ward er gewiss zur Welt gebracht; mag ihn diese nun aus der Umarmung des Pan oder des Loxias, der ja auch auf ländlichen Auen gern umherschweift, des Hermes oder des Bakchos als Liebespfand empfangen haben. — Das Metrum dieses kurzen, nur aus einem Strophenpaar bestehenden Gesanges ist in seiner gleichsam aufspringenden Bewegung zum Ausdruck der Freude, zum lebhaft gesticulirenden Tanze höchst geeignet. Es besteht aus einer prächtigen Mischung von trochäischen, daktylischen und epitritischen Massen: die Einleitung bildet ein Choriambe, den Schluss ein Antispast.

Aber wie entsetzlich contrastirt die freudige Erwartung des Chors mit dem Inhalte des vierten Epeisodions, in dem nunmehr die Katastrophe mit zermalmender Entschiedenheit hereinbricht. Aus dem Eingange des rechten Paraskenions führen des Oedipus Diener einen Greis auf die Bühne. Er ist wenigstens ebenso alt, vielleicht etwas älter, als der Bote aus Korinth. Als Hirt hat er eine Bekleidung von Ziegenfellen. Auf dem Haupte oder hinter demselben an einem Riemen befestigt trägt er wahrscheinlich die den Landleuten[83]) eigene Mütze aus Hundsfell (*κυνῆ*), in der Hand einen Hirtenstab. Sein Haupt ist fast kahl; die wenigen Haare, die ihm geblieben sind, ganz weiss. Die Farbe seines Antlitzes ist blassgrau, und die starken Furchen, welche die Zeit hineingegraben hat, zeugen davon, dass der Mann ein scheussliches Geheimniss in seiner Brust verschliesst; die Nase ist bei der Abmagerung der Wangen scharf hervorgetreten, ebenso die oberen Knochen der Augenhöhlen; die Augenbrauen sind weiss und stehen wirr durch einander; die Augen selbst deuten auf einen düstern, mürrischen Charakter[84]).

Oedipus bemerkt den Alten von ferne und macht den Chor auf ihn aufmerksam. Dieser sowohl, wie der Bote aus Korinth, bezeugen entschieden die Identität des eben erschienenen Mannes mit dem alten Diener des Laïos, der den kleinen Oedipus dem korinthischen Boten übergeben hat, und der jener Mordscene „am Dreiwege" entgangen ist. Im Hause des Laïos geboren und erzogen, ward er meist zum Hirtendienst benutzt und besuchte vielfach die Triften des Kithäron-Gebirges. In dem anwesenden Fremden aus Korinth erkennt er ohne Zweifel gleich

---

[83]) Arist. Wolk. 268. Eine Art der *κυνῆ*, die *Θεσσαλίς*, mit breiten Rändern, trugen auch Reisende. Oed. Kol. 314.

[84]) Poll. 4, 137. 8: *ὁ μὲν διφθερίας ὄγκον οὐκ ἔχων περίκρανον δ' ἔχει καὶ τρίχας ἐκτενισμένας λευκάς -- καὶ μυκτῆρα τραχύν, ἐπισκύνιον μετέωρον, ὀφθαλμοὺς σκυθρωπούς· ὕπωχρος δ' ἐστὶ καὶ τὸ γένειον προπαλαίτερος.* Das *ἐπιμήκης τὰς παρειάς* 4,133 wird wohl auch auf diese Maske passen.

den Hirten wieder, dem er damals jenen unglücklichen Knaben übergeben hat; doch da er augenblicklich den ganzen Zusammenhang erkennt, so will er nicht sagen, was er weiss. Er giebt vor, sich auf den ihm vorgestellten Mann nicht mehr besinnen zu können. Der Korinthier erinnert ihn ausführlich an die Zeit, in der sie beide in des Kithäron Berggeländen drei Jahre hindurch vom Frühjahr bis zum Herbst zusammenlebten. Damals, fährt er fort, gabst du mir einst ein Kind, das ich mir selbst grossziehen sollte; dies Kind ist — Oedipus, dein König. Der alte Diener, der sein so lange sorgfältig bewahrtes Geheimniss plötzlich verrathen sieht, ist höchst entrüstet über die unschuldige Voreiligkeit des Korinthiers; aber gerade durch diesen plötzlich hervorbrechenden Unwillen offenbart er nur zu sehr, was er weiss, und wird nunmehr von dem ungeduldigen Fürsten selbst durch Androhung von Foltern zum vollständigen Geständniss gezwungen. Er hat allerdings jenes Kind dem andern Hirten übergeben; aber mit Schaudern verwahrt er sich gegen den Verdacht, sein eigenes Kind einem so grausamen Schicksal überliefert zu haben. Der Knabe stammte aus dem Hause des Laïos, ja, er war — des Laïos Sohn; die eigne Mutter war es, welche die Frucht ihres Leibes dem sicheren Tode überantwortete, aus Furcht vor jenem schrecklichen Orakel, das dem Laïos den Tod von Sohnes Hand verkündete. Der alte Diener hatte in der besten Absicht das arme Kind dem fremden Hirten gegeben; er hatte gehofft, dieser würde es in weit entlegene Länder bringen: und nun hat er es zum furchtbarsten Unheil aufbewahrt. Denn nunmehr ist alles klar, und es bedarf keiner Frage mehr: Oedipus ist der Sohn des thebischen, nicht des korinthischen Königspaares, er ist der Gatte seiner eigenen Mutter. Deswegen also ist Iokaste so schnell in den Palast gestürzt; deswegen hat der alte Diener so lange gezögert, sein Wissen zu offenbaren. — Und da nun der eine Theil des alten Orakels, die Ehe mit der Mutter, in Erfüllung gegangen ist, so muss auch der andere schon zur Wirklichkeit geworden sein. Der Unglückliche forscht nicht erst danach, obwohl er den alten Diener gerade deswegen hat rufen lassen. Wozu erst fragen? Jener Greis am Dreiwege vor Delphi, wer soll es sein als Laïos, sein Vater? Jetzt auf einmal gewinnt der lange Verblendete die ganze Klarheit und Schärfe seines Verstandes wieder: was er früher trotz der augenscheinlichsten Beweise nicht begreifen konnte, davon überzeugt ihn jetzt ein Augenblick. — Mit wenigen Worten, die der tiefste Seelenschmerz ihm aus der Brust presst, stürzt er zerknirscht und vernichtet durch das mittlere Thor in den Königspalast, den er einst so stolz, so gefeiert betreten hatte. Wiederum ist die Bühne leer.

Die Ueberzeugung des Chors von der Wahrhaftigkeit aller göttlichen Orakel ist nunmehr bekräftigt durch die Entwickelung der Ereignisse. Aber ach, er kann sich der Freude, dass sein Glaube an die Himmlischen nicht zu Schanden geworden ist, nicht hingeben: denn das Glück seines geliebten Herrschers, der so lange mit milder Hand das Scepter in Theben geführt, dessen Regierung so viel Segen über das Land gebracht hat, ist für immer in den Staub getreten. Ein so grosser und

herrlicher Mann, ein so milder König, und nun so tief, so unaussprechlich tief gesunken! Wie mahnt doch sein Schicksal an die Vergänglichkeit der irdischen Güter, an die Gebrechlichkeit und Schwäche, die an allem Staubgeborenen haftet! Ja wahrlich, dem Nichts gleich sind die Geschlechter der Sterblichen im Leben: denn alles Glück, das sie erringen können, ist ein eitler Wahn, der eine Zeit lang täuscht und beseligt, dann aber plötzlich unter den Händen zerfliesst! Wie herrlich ist nicht früher alles dem Oedipus geglückt! Was niemand konnte, hat er erreicht: er löste das Räthsel der Sphinx; er wehrte wie ein hochragender Thurm Tod und Verderben von dem thebischen Lande ab. Den Thron erwarb er sich durch seine Weisheit, und stets ward sein Name mit Liebe von dem Volke genannt; sein Ruhm hatte sich durch alle Länder verbreitet. Und jetzt! Dem Weibe, das ihn geboren, hat er Kinder abgewonnen; o, wie hat er so lange, ohne es zu wissen, in der jammervollen Ehe gelebt! wie hat er so lange sich wohl befunden in dem Schicksal, das sein Verderben war. Verklungen waren für sein Ohr die alten, warnenden Orakelsprüche, sein Ehrgeiz hatte sie übertäubt; vergessen waren die eigenen ahnungsschweren Erinnerungen, die Sonne des Glückes hatte sie wie Gespenster verscheucht; eingewiegt lag er im Schosse der Sicherheit, des Ruhmes, bewundert und beneidet von allen: da, nach so vielen Jahren, kam die alles sehende Zeit und deckte die Greuel auf, die bisher in der Nacht der Vergangenheit verborgen gelegen hatten. Die Erinnerung an alles dies ergreift den Chor so stark, dass sich ihm der Wunsch aufdrängt, den Oedipus nie gesehen zu haben; dadurch wäre er befreit geblieben von allem Schmerz, der jetzt seine Brust zerreisst und hinausströmt in laute, wilde Klagen. Denn ach, sie lassen sich nicht zurückhalten: sie gelten ja dem, der zuerst dem erschöpften Volke von Theben Linderung gebracht, der zuerst wieder den Trost des Schlummers in die mattgeweinten Augen gegossen hat.

Seinem klagenden Inhalt angemessen besteht der Chorgesang aus tief ergreifenden Metren. Die Glykoneen, die Sophokles in ihren verschiedenartigen Formen mit Vorliebe und feiner Einsicht benutzt hat, sind in dem ersten Strophenpaar auf eine wahrhaft bewundernswerthe Weise angewandt. Da sie in der vollständigen Form zu viel Ruhe und Würde, zu viel Anmuth für einen so ergreifenden Gesang[85]), in der verkürzten dagegen (mit der Anakrusis statt der Basis) zu viel Energie, zu viel Excitatorisches haben würden, so hat Sophokles einen Mittelweg gefunden, indem er die vollständige Form mit der abgekürzten wechseln lässt. Aber in dem ersten Strophenpaare versetzt sich der Chor bei allem Schmerze doch noch mit seinen Gedanken aus der Gegenwart in eine bessere Vergangenheit, um sich an derselben zu erheben und zu trösten; der volle Ausbruch des Jammers und der Trostlosigkeit wird noch zurückgehalten und verzögert. In dem zweiten Strophenpaare dagegen überlässt er sich dann um so ungezügelter der Verzweiflung, welche das gegenwärtige Geschick des Königshauses in ihm hervorruft; mit herzzerreissender

---

[85]) Vgl. unter anderen das erste Strophenpaar des Chorgesanges in Oed. Kol. 668 ff.

Schonungslosigkeit führt ihm das Gedächtniss alle die grausen Frevel vor, die nunmehr offenbar geworden sind, die den geliebten Fürsten unerbittlich vernichtet haben. Demgemäss springt hier das Metrum vollständig um[86]). Von Glykoneen finden wir keine Spur mehr: in mannichfachen Verschlingungen und Uebergängen wechseln iambische und trochäische Reihen; und darunter eingestreut finden sich einzelne, wie im Uebermass des Schmerzes heftig herausgestossene Choriamben. Der erste Vers, aus einer iambischen Penthemimeres und drei Iamben bestehend, bezeichnet durch die hinter der letzten, absichtlich langen Sylbe der Penthemimeres eintretende Cäsur die Aufregung des Chors, der vor Schmerz kaum fortfahren kann[87]). Noch härter stösst im zweiten Verse die Arsis des Iambus, mit dem er beginnt, auf die des Choriambus — eine Härte, deren Eindruck dadurch noch verstärkt wird, dass die beiden Arsen in der Strophe und Gegenstrophe zu einem und demselben Worte gehören, so dass also zwischen ihnen nicht einmal inne gehalten werden darf. Den Schluss des zweiten Verses und den ganzen dritten bilden kürzere iambische Reihen, in denen die Heftigkeit des Jammers einigermassen nachzulassen scheint. Aber um so gewaltsamer wird der Schmerz gleich im vierten Verse (1207=1216) wieder aufgestachelt durch die zusammenschlagenden Arsen eines Iambus und eines trochäischen Dimeters; und höchst wunderbar malen die kurz abgebrochenen drei katalektischen Ithyphalliker, an die sich ein nur um zwei kurze Sylben im Anfang längerer und dadurch etwas weicherer Vers schliesst, die gänzliche Unfähigkeit des Chors, sich zu fassen. Der vorletzte Vers, ein choriambischer Tetrameter, in dem aber der zweite und vierte Choriambus mit einer iambischen Dipodie vertauscht ist, scheint durch seinen eigenthümlichen Bau wie geschaffen zum Ausdruck der masslosen, unerschöpflichen Klage. Der Schluss des Ganzen endlich, ein Choriambus mit einem Ithyphallicus verbunden, erweckt gleichsam den Schmerz nochmals zu einem letzten, kurzen Ausbruch, bringt ihn aber dann durch den logaödisch-trochäischen Ausgang zuletzt zum Schweigen.

Mit dem letzten Epeisodion und dem darauf folgenden Chorgesange, den wir so eben behandelt haben, könnte das Drama beendigt erscheinen. Die Katastrophe ist eingetreten; das lange Verborgene ist ans Licht gekommen, Oedipus hat sich als Mörder seines Vaters, als Gemahl seiner Mutter erkannt. Nach modernen Begriffen könnte es räthlich erscheinen, die Tragödie nicht weiter fortzusetzen, den mächtigen, erschütternden Eindruck, den wir durch die Selbsterkennung des Oedipus erhalten haben, nicht durch andere Scenen abzuschwächen. Aber ein Schluss, der hier schon abbräche, wäre durchaus ungriechisch, am wenigsten sophokleïsch. Es bedarf einer Versöhnung unseres Gefühls mit der scheinbar zu harten Strafe, die Oedipus auferlegt wird[88]); der Zuschauer muss erkennen, dass das Schicksal nicht

[86]) Vgl. Herm., El. doctr. metr., S. 728 unten.

[87]) G. Hermann zu d. St.: Egregia a praecedentium stropharum alacritate iam in tristis fortunae commemoratione ad lugubrem illum numerum transiit Sophocles, quem libri hoc versu praebent.

[88]) Vgl. Aristot. Poëtik 6, 2 und Th. Kock, über die Katharsis.

aus Tücke und Schadenfreude einen solchen Mann vernichtet, dass die Götter nicht mit absichtlicher Verführung einen Unschuldigen zur Sünde verlockt haben; sondern dass die Gründe, welche das Missgeschick des Oedipus bedingen, in seinem Charakter zu finden sind, dass sein Unglück selbstverschuldet ist. Freilich hat sich uns diese Ueberzeugung schon in mehreren Scenen aufgedrängt; ein seltsamer Leichtsinn, eine unmässige Heftigkeit, Neigung zu ungegründetem Argwohn und in den Augenblicken der Leidenschaft eine gewisse Härte und Grausamkeit, endlich Nichtachtung der Götter und ihrer Orakel treten auffallend hervor; aber damit wir an der Richtigkeit unserer Auffassung nicht mehr zweifeln können, müssen wir den Unglücklichen selbst seine Schuld anerkennen hören und aus seinen eigenen Worten ersehen, dass er nicht mit Trotz und dem Unwillen eines ungerecht Beleidigten, sondern mit Demuth und Ergebung das Unglück erträgt, das die Götter über ihn verhängt haben.

Auch die Anlage der Charaktere verbietet die Beendigung der Tragödie mit der Katastrophe. Oedipus und Iokaste sind beide dem Glauben an die Götter entfremdet; aber in verschiedener Weise. Oedipus ist halb gläubig, halb ungläubig; so viel Ursache er zu haben meint, den Orakeln der Götter zu misstrauen, so kann er sich doch zu einem vollständigen Bruche mit denselben nicht entschliessen: er erscheint so schwächer als Iokaste, die in Wahrheit denselben vollzogen hat. Es würde ein sehr mangelhaftes Drama sein, das den Gegensatz in diesem Stadium der Entwickelung liesse. Sophokles hat ihn weiter und wahrer durchgeführt. Dass das Weib, wenn es in den Zweifel geräth, demselben sich unbedingter hingiebt, ist eben seine Schwäche: der wahre Mann, dem das Streben den Dingen auf den Grund zu kommen angeboren ist, kann sich damit nicht begnügen; er muss hindurch zur Wahrheit. Die Tiefe seines Geistes hindert ihn, an der Oberfläche stehen zu bleiben; wo das Weib die Untersuchung gern abgebrochen sähe, weil sie es nicht wagt, der Wahrheit ins Auge zu schauen, da muss der Mann das volle Licht haben, und wenn es das Glück des Lebens kostete. Wenn daher Oedipus in der Kühnheit des Zweifels von Iokaste oft übertroffen und gewissermassen verdunkelt erschien, so muss er sich nunmehr noch in der vollen Grösse des Helden zeigen, der es vermag, das Schreckliche zu ertragen und zu leben, wo des Weibes höchster Muth ist zu sterben; der aber eben deswegen von den Göttern auch gewürdigt wird, ihre volle Reinheit und Heiligkeit zu schauen. Er gewinnt durch Kämpfe und Leiden den wahren Glauben an die Gerechtigkeit der Götter. Das ist das Wonnegefühl, das den Märtyrer unempfindlich macht gegen die Pein körperlicher Schmerzen, das den Irrenden zu Gott zieht mitten in der herben Bitterkeit der verdienten Strafe. Ja gewiss ist eine Vorahnung des Evangeliums in diesen heidnischen Tragödien.

Nicht wenige Dichter würden Oedipus nach der Entdeckung seiner Greuelthaten entweder sich selbst blendend vorgeführt oder wenigstens gleich nach der Blendung rasend und tobend vor Schmerz vor unsere Augen gebracht haben; Sophokles, von einem feineren und zarteren Gefühl geleitet, lässt nicht

bloss die Blendung im Innern des Palastes vor sich gehen, sondern auch die erste Wuth des Schmerzes dort austoben. Iokaste kann gar nicht mehr vor die Augen der Zuschauer treten: denn der Anblick eines Weibes, das an sich selbst die scheusslichsten Greuel erduldet hat, würde dem Gefühle ein Abscheu sein, und sehr weise und im Einklange mit der jedem edlen Menschen angebornen sittlichen Scheu entfernt sie der Dichter selbst noch vor der vollen Entdeckung des Frevels. Oedipus dagegen, der zwar jene Greuel vollzogen, aber nicht an sich selbst vollzogen hat, mithin nicht der befleckte Gegenstand selbst ist, kann ohne Erregung des Abscheus sich den Zuschauern wieder zeigen. Aber wie? in welcher Stimmung? — Ein Mann wie er kann nicht sittlich untergehen; er kann fehlen, Sünden auf sich laden, die ihm gerechte Strafe zuziehen; aber diese Strafe darf ihn nicht vernichten; sie muss vielmehr dazu dienen, den Adel seines Charakters von den Flecken zu läutern, die ihn früher entstellten. Er muss nach der Strafe als ein reinerer Mensch erscheinen, der trotz aller Frevel, die er begangen hat, unsere Liebe, unsere volle Theilnahme verdient.

Aber kann Oedipus deswegen unmittelbar nach der Blendung gleich als sittliches Ideal erscheinen? Wird er gleich seine Frevel überall ganz in dem rechten Lichte betrachten? — In dem Augenblicke, in dem er wieder hervortritt, kommt er zum ersten Mal als Gestrafter wieder unter Menschen; die Wuth des Schmerzes, das Andenken seiner Leiden ist noch zu mächtig, als dass sie ihn und sein besseres Bewusstsein nicht zuweilen unterdrücken sollten; beides wird ihn hin und wieder noch zu Aeusserungen hinreissen, die über die Wahrheit bald zu seinem Vortheil, bald zu seinem Nachtheil hinausgehen. Das vollkommene Gleichgewicht des Charakters kann er erst gewinnen, wenn der Schmerz ausgetobt, wenn die Wuth über die Härte seines Schicksals Platz gemacht hat einer ruhigeren, vernünftigeren Ueberlegung, die nur eine Folge längerer Anstrengung und ernster Beschäftigung mit sich selbst ist. Diese Zeit kann aber in unserer Tragödie vollständig noch gar nicht dargestellt, höchstens am Ende derselben angedeutet werden. Deswegen sind die Aeusserungen des Oedipus über seine Schuld und Unschuld in der Exodos des Dramas nicht als massgebend anzusehen; sie sind noch zu leidenschaftlich, als dass sie durchaus der Wahrheit, die stets mit der Mässigung Hand in Hand geht, entsprechen könnten; uud erst die Worte des unparteiischen, bei dem Unheil des Königshauses nicht unmittelbar betheiligten Chors führen sie auf die rechte Mitte zurück.

Die Exodos der Tragödie, die dem letzten Stasimon folgt, eröffnet ein Bote, der aus der Mittelthür des Königspalastes hervortritt, gekleidet etwa wie der Fremde aus Korinth, nur ohne die Reisemütze; doch verräth seine Maske sowohl in der Färbung der Haare als auch in dem Ausdruck des Gesichts wohl ein weit jugendlicheres Alter[89]). Er wendet sich an die Männer, die bisher, dem

[89]) Er wird die Maske getragen haben, die Pollux 4, 137. 8. unter dem Namen σφηνοπώγων,

Fürstenhause der Labdakiden treu ergeben, an allen Schicksalen desselben mit inniger Herzlichkeit Theil genommen haben. Iokaste ist todt — das ist die Nachricht, mit der er seine Erzählung einleitet. Gleich nachdem sie den Zusammenhang der Begebenheiten erkannt und ihren Gemahl vergeblich vor weiterer Nachforschung gewarnt hatte, war sie wie eine Rasende in den Thalamos zu dem Ehebett hinangestürzt. Mit den Geberden des wildesten Schmerzes beschwört sie den Geist des Laïos herauf wie zum Zeugen der Greuel, welche aus der gottverfluchten Liebesumarmung hervorgegangen waren. Sie schliesst die Thüren des Gemaches und flucht dem Lager, das ihr doppelte Schmach gebracht hat. Dann ward es still. Aber gleich darauf stürzte mit grässlichem Schrei Oedipus ins Haus, und ein Schwert fordernd eilte er fort, um „sein Weib und nicht sein Weib“ zu suchen. Keiner der Anwesenden wagte zu sprechen; dennoch fand er sie leicht. Mit Riesenkraft wirft er sich auf die verschlossenen Thüren des Gemaches, in dem sie verschwunden war; die Riegel weichen — er steht vor ihr. Aber welcher Anblick! Von der Decke herab hängt Iokaste, den Hals in einer festen Schlinge: sie ist todt. Mit schrecklichem Brüllen lässt er den Strang hernieder, nimmt die Spangen von ihren Kleidern und bohrt sie tief in seine Augen. Denn weil sie früher gegen seine Leiden und Thaten blind gewesen, so sollen sie auch hinfort weder seine Kinder noch einst seine Eltern in der Unterwelt sehen (vgl. V. 1371 ff.). Dicht und gewaltsam stürzen, wie Hagel, des Blutes Ströme aus den durchstochenen Augen und färben mit purpurnem Guss seine Wangen. Aber mit diesem Schmerz hat er sich noch nicht genug gethan. Vor allem Volk will er Gerechtigkeit üben: er befiehlt die Riegel des Königspalastes zu öffnen und den Vatermörder allen Kadmeern zu zeigen, damit man sehe, wie er selbst an sich die Strafe vollzogen hat. Dann will er fortziehen aus der Heimath, wie er es dem Mörder des Laïos bestimmt hatte, und Theben durch seine Gegenwart nicht ferner beflecken.

Nach dieser vorläufigen Schilderung des Schrecklichen — und Worte machen ja nie den Eindruck, den der Anblick hervorbringt (V. 1238) — ist der Chor hinlänglich vorbereitet, seinen geliebten Fürsten in seinem traurigen Schicksal zu sehen. Noch einmal tritt er aus dem Königsthore des Palastes hervor[90]); aber ach, in welchem Zustande! Welch ein Unterschied zwischen diesem Oedipus und jenem, der einst stolz und ruhmgekrönt in diesen Palast einzog, um das Scepter und die Hand einer Königin als Preis seiner Klugheit zu empfangen! Jetzt selbst Feinden bedauernswerth (V. 1296), erscheint er wie ein Schatten seiner früheren Grösse. Das purpurne, goldgestickte Fürstengewand hat er abgelegt; der buntfarbige Leibrock ist vom Blute geröthet; den Stab des Königs hat er mit dem Stabe des blinden Bettlers vertauscht (V. 456). Und wie entstellt ist sein Antlitz! Sein Haar fliegt verworren durch die Luft; aus den öden Augenhöhlen starrt unermesslicher Schmerz. Sein

„keilförmiger Bart,“ beschreibt. 4, 138: *ὁ δὲ σφηνοπώγων ἀκμάζει, καὶ ὄγκον ὑψηλὸν ἔχει καὶ πλατύν, κοιλαινόμενον ἐν τῇ περιφορᾷ· ξανθός, τραχύς, ἐρυθρός, πρέπων ἀγγέλῳ.*

[90]) Dies gegen O. Müller (Eumeniden S. 104). Vgl. V. 1424—1431.

Schritt, einst so fest und sicher, wird jetzt, unstet und schwankend, von dem tastenden Stabe geleitet. Das ist der Oedipus, den der Chor jetzt erblicken muss. Ein Trost nur ist ihm noch geblieben, die Sprache. Welch ein Segen für ihn, der ohne dieses Labsal in stummer Verzweiflung vergehen müsste, welch ein Segen für die Greise, die nun durch beschwichtigende Wechselrede seinem gequälten Herzen Linderung verschaffen können! Mit einem aus der Tiefe der Brust heraufgepressten Weheruf beginnt er. Das Geschick der Blindheit ist ihm noch so neu: er weiss nicht, wohin sein Fuss schreitet, wohin sein Wort, sobald es den Lippen entflohen ist, entirrt. Die ganze Aussenwelt erscheint ihm wie eine einförmige, schrankenlose Einöde. Wie grässlich ist die Qual, für immer in diese Finsterniss, diese unerbittliche, stumme, nie weichende Dunkelheit gebannt zu sein; wie doppelt grässlich jetzt, wo ihn ausserdem noch die wilde Wuth des Schmerzes und die frische Erinnerung an seine Frevel peinigt! Aber trotz dieser Leiden tritt seine Liebenswürdigkeit jetzt herrlicher hervor als je: sein Stolz, seine Herrschsucht ist gebrochen; kein Argwohn trübt mehr den Adel seiner Seele; seinen Leichtsinn, seine Uebereilung hat er gebüsst. Mit welcher Wärme dankt er dem Chor, der ihn zu trösten sucht; er hat seine Freunde, obwohl er sie nicht sehen kann, an dem Ton ihrer Stimme leicht erkannt. Seine Schuld gesteht er reuig ein; von Apollon zwar ist dies Leiden verhängt, aber als ein verdientes; deshalb hat er selbst die Strafe vollzogen. Damit er nicht länger an dem Orte zu verweilen brauche, der seine Frevel gesehen hat, fleht er inbrünstig, man möge ihn verstossen aus dem thebischen Lande, ihn, den schrecklichen Bösewicht, den der Fluch der Sünde und der unsterblichen Götter unvertilgbarer Hass verfolgt. Doch nicht selten werden diese Ausdrücke der Reue, des Schuldbewusstseins, deren Wahrheit der Chor ausdrücklich bestätigt, unterbrochen von ungerechten Verwünschungen derer, die, obwohl unschuldig und in der besten Absicht, an der Bestimmung seines Geschickes sich betheiligt haben. Er flucht dem Hirten, der die Fessel einst von seinem Fusse nahm, der ihn vom Tode erlöste und dem Leben wiedergab — einem Leben, das ihm nur Schmerz und Leid bringen sollte. O wäre er doch damals gestorben, das wünscht auch der Chor: dann lebte er sich selbst und seinen Freunden nicht zu solcher Pein. Dann hätte er nie die Frevel begangen, die ihn jetzt von der Gemeinschaft der Menschen scheiden; dann wäre sein Gewissen nicht schuldbefleckt und seine Mutter wenigstens von einem Greuel verschont geblieben.

Der Theil unserer Tragödie, dessen Inhalt wir so eben angegeben haben, ist ein Kommos, eingeleitet durch zwei anapästische Systeme des Chors (V. 1297—1306) und eines des Oedipus (V. 1307—1311). Sein Metrum ist in den Versen, die der Chor spricht, iambisch; in den Klageliedern des Oedipus ist das Grundmass das dochmische, das Sophokles in den leidenschaftlichen Scenen der Exodoi in grosser Mannichfaltigkeit der Formen benutzt hat. Untermischt sind die Dochmien theils mit iambischen, theils mit kretisch-trochäischen Versen; auch findet sich einmal der Trochäus semantus[91]).

[91]) G. Herm. zu V. 1333.

Nachdem Oedipus in dieser Klage die erste Heftigkeit des Schmerzes gleichsam überwältigt hat, wird er allmählich ruhiger; die Vernunft fängt wieder an zu sprechen, die Aufregung des Gefühls lässt nach; auch das Metrum beruhigt sich und geht von der gewaltig erschütternden Kraft der Dochmien in die gemessene Bedächtigkeit der iambischen Trimeter über. Der Chor hatte die Meinung ausgesprochen, ein augenblicklicher Tod wäre für den Armen besser gewesen als dieses traurige Leben in ewiger Nacht. Dieser Ansicht widerspricht Oedipus nachdrücklich. Denn hätte er sich augenblicklich das Leben genommen, so hätten seine Augen unten im Hades Vater und Mutter, an denen er so schwer gefehlt hat, anschauen müssen. Aber weder diese, noch seine Kinder, noch die Vaterstadt Theben und der Götter Bilder durfte er je wieder sehen: wie sollte er noch Thebens Bürgern vor die Augen treten? Nein, am liebsten hätte er auch noch das Ohr gegen des Lautes Ströme verriegelt und so seinen Leib ganz gegen die Aussenwelt abgeschlossen. Was ist sein ganzes Leben gewesen, als eine ununterbrochene Reihe von Leiden und Sünden? Seine Geburt, durch des Gottes Orakel dem eigenen Vater Anlass zum Tode; seine Aussetzung, seine Rettung, seine Erziehung in Korinth durch liebevolle Pflegeeltern; sein Zug nach Delphi, der Mord am Dreiwege, die Ehe mit der Mutter, die Erzeugung von Kindern mit der, die ihn geboren — alle diese Ereignisse, selbst die, welche man glückliche nennen könnte, haben dazu beigetragen, ihn zum unglückseligsten aller Menschen zu machen. So ist keine Rettung für ihn, als Verbannung, oder, was ihm noch erwünschter wäre, der Tod, den er vom Chor inbrünstig erfleht. Doch der allein kann nichts gewähren: er ist nur Bürger, nicht Herrscher von Theben: nur einer, Kreon, kann des Oedipus Wunsch erfüllen oder verwerfen; und gerade zur rechten Zeit tritt er aus der Seitenthür des Königspalastes hervor.

Oedipus muss, sobald ihm der Chor das Auftreten Kreons ankündigt, in ernstliche Verlegenheit gerathen. Was wird sein Schwager thun, da der Wechsel des Schicksals die Stellung der beiden Männer so vollständig verwandelt hat? Wird er Rache suchen für frühere Beleidigung? Wird er nicht wenigstens Hohn und Spott bereit haben für den, der als König ihm einst, wie er jetzt selbst einsieht, ungerecht den Tod gedroht hat? Aber nicht, um den Unglücklichen zu verhöhnen, ist er genaht: er tadelt es nur, dass der von so vielen Freveln Befleckte so unverhüllt ausserhalb des Hauses dem Lichte der Sonne sich zeigt. Er befiehlt ihn hineinzubringen, da nur Verwandte solches Leid anschauen dürfen. Oedipus, von seiner Furcht erlöst, aber wieder an die Greuel erinnert, deren unseliger Raub er geworden ist, bittet den edlen Mann, ihn nicht ins Haus, sondern nach dem Befehle des Gottes ganz aus dem Lande führen zu lassen. Kreon jedoch, um jeden neuen Frevel zu vermeiden, zieht es vor, darüber noch einmal bei dem Gotte anzufragen. Diesem Entschlusse muss sich Oedipus, so ungern er es thut, fügen; und in der bestimmten Hoffnung, dass der Gott ihm seinen heissesten Wunsch bald erfüllen werde, giebt er dem Kreon seine letzten Aufträge. Der Leichnam der Iokaste soll ganz nach

seines Schwagers Willen begraben werden; ist es doch seine Schwester, für die er diese Mühe übernehmen wird. Oedipus aber will hinfort nicht länger leben in Theben, seiner Väter Stadt; nach den Bergen zieht es ihn hinaus, nach dem Kithäron, den ihm ja schon seine Eltern als sicheres Grab ausersehen hatten; dort will er nach ihrem Willen sterben. Seine eigene Zukunft macht ihm keine Sorge; aber um seine Kinder grämt er sich, von denen vorzüglich die beiden Mädchen nunmehr ganz verlassen sind. Sie sind bisher nie von ihm getrennt gewesen; seine Freuden haben sie getheilt, seine trüben Stunden erheitert, und er soll sie nun nimmer wiedersehen. Dieser Kummer übermannt ihn: er kann den Wunsch nicht unterdrücken, sie noch einmal zu umarmen, noch einmal mit ihnen zu klagen. Kreon, der ihm mit Freuden diese Bitte als ein Zeichen seiner Versöhnung gewährt, ist schon nach den Kleinen gegangen und führt sie so eben aus der einen Seitenthür des Königspalastes auf die Bühne. Sie sind noch sehr jung und nicht im Stande, den ganzen Umfang des Jammers zu fassen, der über ihren Vater und sie selbst hereingebrochen ist: aber sie sehen sein entstelltes Antlitz, seine leeren, trostlosen Augenhöhlen, und das ist ihnen genug. Oedipus hört sie mit unterdrückter Stimme schluchzen; er ergreift sie mit seinen Bruderhänden und drückt sie mit Wehmuth und Wonne an sich. Wie bitter aber ist diese Wonne, wie schmerzvoll diese Freude, seine Kinder zu umfassen und sie nicht sehen zu können! O dass sie ihren Vater in diesem Zustande anschauen müssen, dass sie ihrem Bruder ihr Dasein verdanken! Und mit wie bangen Sorgen muss ihn ihre Zukunft erfüllen, die ihm trostlos und elend erscheint! Ausgeschlossen von allen Freuden des Lebens, verstossen von den Bürgern ihrer Vaterstadt, gehasst als Sprossen eines gottlosen Bundes, werden sie einsam, verlassen, ohne Gemahl, ohne Schützer und Freund ihr Dasein hinschleppen. Wer wird sich ihrer annehmen? Einer kann es thun, und dieser eine ist tödtlich von ihrem Vater beleidigt. Aber er ist auch ihr Oheim; und da Oedipus sein Unrecht offen gegen ihn eingestanden hat, so hofft er mit voller Zuversicht, dass Kreon als ein Ehrenmann ihm verzeihen werde. Dem tief Gekränkten vertraut er sein theuerstes Gut, seine Töchter an, und er ist fest überzeugt, dass er sie den besten Händen übergiebt. — Kreon macht endlich der rührenden Scene ein Ende; er ermahnt den Oedipus, in den Palast zu gehen; seiner nochmaligen Bitte, ihn vielmehr gleich von hinnen zu senden, setzt er den noch nicht erforschten Willen des Gottes und die Erwartung entgegen, dass dieser vermuthlich bald seine Entfernung genehmigen werde. Mit schwerem Herzen entschliesst sich zuletzt Oedipus, die Kinder von sich zu lassen und den Palast zu betreten. Die Mittelthür desselben schliesst sich hinter ihm zum letzten Male.

Damit ist das Drama geendet; der Chor macht mit wenigen Worten auf die Unbeständigkeit des Geschickes aufmerksam, dessen gewaltiger Macht selbst ein Oedipus habe erliegen müssen. Auch er entfernt sich dann durch den rechten Eingang der Orchestra, durch den er eingetreten war.

Ueber

die Parodos der griechischen Tragödie im Allgemeinen und die des Oedipus in Kolonos im Besonderen.

Von Th. Kock.

»Majus hodie ab regulis, quam antea ab regularum ignorantia periculum imminet. Nam exempla non faciunt regulam, sed sequuntur: naturamque rei cujusque cognovisse, id vero est simul et regularum fontem et exceptionum tenere.«

G. Herm. El. doctr. metr. p. 726.

Aristoteles giebt im zwölften Kapitel seiner Poëtik folgende Eintheilung der antiken Tragödie nach der Quantität (*κατὰ τὸ ποσόν*): Die Theile der Tragödie sind Prolog, Epeisodion, Exodos und die Chorlieder; letztere zerfallen wieder in Parodos und Stasimon. Dann zur Erklärung der einzelnen Ausdrücke übergehend sagt er: Prolog ist der ganze Theil der Tragödie vor der Parodos, d. h. dem Einzuge des Chors, Epeisodion ein vollständiger Theil der Tragödie zwischen vollständigen Chorgesängen, Exodos der ganze Theil der Tragödie, nach welchem kein Chorlied mehr kommt. Von den Chorgesängen aber ist Parodos der erste Vortrag des ganzen Chors, Stasimon aber ein Lied ohne Anapästen und Trochäen. Ausserdem aber giebt es noch zwei andere Arten von Liedern, über die sich Aristoteles zuerst etwas räthselhaft [1]) ausdrückt, nämlich Gesänge von der Bühne (*τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς*) und Kommoi. Die Lieder von der Bühne erklärt er gar nicht näher, den Kommos bezeichnet er als einen Klagegesang, der gemeinschaftlich vom Chor und von einem der Schauspieler ausgeführt wird [2]).

Obwohl der Versuch F. Ritter's, die Poëtik des Aristoteles in zwei grosse Massen, eine echte und eine unechte, zu scheiden, im Ganzen schwerlich als ein gelungener zu bezeichnen ist, so muss man doch nach reiflicher Erwägung darin mit ihm einverstanden sein, dass der Text des zwölften Kapitels nicht in unmittelbarer und unverstümmelter Schärfe und Vollständigkeit auf uns gekommen sein kann. Wer die sonstigen treffenden, durchaus der innern Natur der Sache entsprechenden Definitionen des grossen Stagiriten gegen die oben vorgetragenen von den einzelnen Theilen der Tragödie hält, der kann nicht zweifelhaft sein, dass die letzteren von einer anderen Hand herrühren: sowohl deswegen, weil sie nicht auf alle Tragödien, nicht einmal auf die erhaltenen, passen [3]), als auch vorzüglich, weil sie viel zu

[1]) *κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί* — eine Stelle, welche die verschiedensten Auslegungen erfahren hat.

[2]) *κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.*

[3]) Vgl. Ritter's Anmerkungen zum 12. Kapitel der Poëtik.

äusserlich sind und durchaus nur äusserliche Kennzeichen angeben, die bei der grossen Mannichfaltigkeit des Baues der Tragödien immer mangelhaft und schwankend sein müssen. »Der Prolog,« so heisst es in der Definition, »ist der ganze Theil der Tragödie vor dem Einzuge des Chors.« Wenn nun aber mit dem Einzuge (der Parodos) des Chors sogleich das Drama beginnt? Dann würde es nach jener Erklärung gar keinen Prolog geben können. Und doch sind die Fälle nicht selten, in denen der Chor vor den Schauspielern erscheint, in denen er selbst den Prolog übernimmt, in denen also Prolog und Parodos zusammenfallen. Ganz ähnlich sind in der Definition der Exodos diejenigen Stücke nicht berücksichtigt, in denen ein Chorgesang den Schluss macht [4]). Sehr unbestimmt sind auch in der Erklärung des Epeisodions die Worte »zwischen ganzen (oder: vollständigen) Chorgesängen,« und ganz unklar und schwankend sind, wie wir unten ausführlicher sehen werden, die Erklärungen von Parodos und Stasimon.

Durch den gänzlichen Mangel an inneren, aus dem Wesen der Gegenstände fliessenden Bestimmungen in diesen Definitionen werden wir genöthigt, nicht sowohl trotz, als vielmehr wegen der grossen Auctorität des Aristoteles, uns nach anderen Erklärungen umzusehen. Und da trifft es sich denn ausserordentlich glücklich, dass z. B. von dem Prolog der grosse Philosoph selbst anderwärts [5]) eine zwar nur beiläufige, aber nichtsdestoweniger weit erschöpfendere Definition gegeben hat. Er sagt nämlich: Das Proömion sei der Anfang der Rede, dasselbe, was in der Dichtkunst der Prolog und beim Flötenspiel das Vorspiel (*προαύλιον*) genannt werde. Denn alles dieses sei der Anfang und gleichsam die Wegebahnung (Vorbereitung, *ὁδοποίησις*) für das Folgende. Um wie viel klarer und bestimmter, weil sie eben auf das innere Wesen der Sache eingeht, ist diese Erklärung! Aus den angeführten Worten erfahren wir vor allen Dingen, was der Zweck des Prologs ist: er soll (wenn wir das allgemeiner Gehaltene sogleich auf unsern Gegenstand anwenden) die Exposition der Tragödie enthalten, wogegen dann in den anderen Theilen derselben die Entwickelung der Handlung bis zur Katastrophe und die Folgen der letzteren dargestellt sein müssen. Das Geschäft des Prologs ist also, den Zuschauer mit allen den Thatsachen vorläufig bekannt zu machen, die er, um die Handlung selbst zu verstehen, nothwendig erfahren muss. Nicht als ob er zu diesem Behufe etwa eine zusammenhängende Erzählung, sei es im Monolog oder im Dialog, zu geben hätte von den Begebenheiten, die der Handlung des Drama's vorausgegangen sind, so dass er dann gleichsam zu einer historischen Einleitung würde, wie so häufig beim Euripides; er kann vielmehr den Zuschauer mitten in die Handlung hineinversetzen, und die Begebenheiten, welche Aristoteles *τὰ ἔξω τοῦ δράματος* nennt, können erst im Verlauf der Handlung selbst an's Licht gezogen werden: aber er muss dem Zuschauer alle die Fäden, und zwar vollständig, in die Hand geben, aus welchen sodann der Knoten geschürzt wird. Kurz, der Prolog muss die Anlage zu der ganzen Verwickelung enthalten [6]).

Diese Feststellung des Begriffes Prologos ist für uns von grosser Wichtigkeit, weil wir einerseits dadurch zuerst eine feste Grundlage für die Erklärung der Parodos erhalten, und weil andererseits auch die Bedeutung der Exodos dadurch in ein helleres Licht gesetzt wird. Prologos und Exodos sind nämlich die beiden Extreme der Tragödie; und wenn der Prolog die Verpflichtung hat, die Anlage zur Verwickelung dem Zuschauer darzulegen, so wird die Exodos naturgemäss die Lösung derselben übernehmen müssen. Die Katastrophe der Handlung selbst, als die Hauptsache der Tragödie, wird ihrer Natur nach nicht in die Exodos, in den Ausgang, den Schlussakt gehören, wie sie denn auch gewöhnlich in dem der Exodos unmittelbar vorangehenden Theile des Drama's eintritt; wohl aber die Darstellung von den

---

[4]) z. B. die Schutzflehenden des Aeschylos. Vgl. Ritter a. a. O. S. 168, und Schol. Arist. Wesp. 270.

[5]) Rhetoric. 3, 14 Anf.

[6]) Uebereinstimmend hiermit wird vom Aristophanes als der Zweck des Prologs die *φράσις πραγμάτων*, die Exposition der Thatsachen, als seine Haupttugend Deutlichkeit angegeben. Frösche 1119 ff. Ich citire alle Stellen der dramatischen Dichter nach Dind. Poët. Scen. Graec.

Folgen derselben. Wenn der Prolog gewissermassen die Wegebahnung für die kommende Handlung ist, so kann man die Exodos als die nothwendige Erholung nach vollendeter Reise, als die nach den ertragenen Mühen und Anstrengungen durch die Gesetze der Natur geforderte Abspannung bezeichnen. Wenn der Prolog den Zweck hatte, die durch das Drama hervorzurufende Aufregung der Gefühle vorzubereiten, so wird die Exodos dazu dienen, jene Aufregung zu beschwichtigen.

Epeisodion wäre nach der Poëtik ein vollständiger Theil der Tragödie zwischen vollständigen Chorgesängen, also zwischen Chorgesängen, die vom ganzen Chor, und von diesem allein, nicht von Schauspielern zugleich gesungen würden, d. h. ein Theil der Tragödie, dessen Begrenzung entweder die Parodos und ein Stasimon, oder zwei Stasima bilden würden[7]. Aber auch diese Erklärung ist weder aus dem innern Wesen der Sache entnommen, noch, wie wir unten sehen werden, auf alle einzelnen Fälle anwendbar. Obwohl der Begriff des Epeisodions schon aus der Abstammung des Wortes am leichtesten zu entwickeln ist, so hat man ihn doch bis jetzt nicht in der nöthigen Schärfe und Klarheit aufgefasst. Wenn Ritter[8] sagt, der Name sei daher entstanden, weil die Dialoge der Schauspieler in der Zeit der Entstehung und ersten Ausbildung der Tragödie wie etwas Fremdes und Beiläufiges (secundarium) zwischen die Chorlieder eingeschoben wurden, so ist das schwer anders zu begreifen, als durch die Annahme, dass der gelehrte Mann an eine Ableitung von *ᾠδή* gedacht habe, wonach dann *ἐπεισόδιον* (etwa *ἐπεισῴδιον*?) einen in die Chorgesänge (*ᾠδαί*) eingeschobenen Theil der Tragödie bezeichnen würde. Einer solchen Etymologie stellen sich aber doch die grössten Bedenken entgegen; auch würde sie für den Begriff nicht passen: denn die Epeisodien sind nicht nur nicht Nebensache in der Tragödie, sondern geradezu die Hauptheile derselben, indem sie allein ja die eigentliche Handlung enthalten. Wenigstens hätte der Name *ἐπεισόδιον*, wenn er die Bedeutung hätte, die Ritter ihm beilegt, von der Zeit an, wo der Dialog die Herrschaft über die Chorgesänge gewann, nothwendig verändert werden müssen. Ich weiss recht wohl, dass Ritter's Ableitung sowohl durch die Erklärung des Suidas[9] als auch durch die des grossen Etymologikons[10] gestützt zu werden scheint: aber entweder pflichten auch diese einer durchaus falschen und unhaltbaren Etymologie des Wortes bei, oder sie haben eine andere, vielleicht spätere Bedeutung desselben im Sinne. Es kann nichts klarer sein, als dass das Wort *ἐπεισόδιον* herzuleiten ist von *ἐπείσοδος*, einem Ausdruck, den schon Sophokles[11], wie es scheint, als terminus technicus gerade von dem Auftreten eines neuen Schauspielers gebraucht. Da nun *εἴσοδος* Einzug, Eintritt bedeutet, so ist *ἐπείσοδος* ein neu hinzukommender Eintritt, d. h. der Eintritt eines zu den anwesenden erst hinzukommenden Schauspielers, der vorher nicht auf der Bühne gewesen ist. Daher kann *ἐπεισόδιον* nichts Anderes bedeuten, als einen Theil des Drama's, dessen Anfang bezeichnet wird durch den Auftritt einer neuen, vorher auf der Bühne nicht anwesenden Person. — Nun fällt aber die ganze Masse des Drama's vom Ende des Prologos bis zum Beginn der Exodos mit Ausnahme der dem Chor gehörenden Partien dem Complex der Epeisodien anheim, und sie in ihrer Gesammtheit müssen es also sein, denen die dem Drama eigenthümliche Handlung (nach Ausschluss der Einleitung und der Lösung) angehört. Da diese Handlung aber eine sich entwickelnde, also auch in ihren einzelnen Momenten gegliederte ist, so erhellt, dass jedes einzelne Epeisodion ein solches einzelnes Glied, ein Moment derselben, einen Theil der Entwickelung enthalten muss. Dass aber diese Eintheilung der Handlung mit dem Auftritt neuer Personen oder auch schon bekannter unter veränderten Umständen innig zusam-

---

[7]) So wenigstens nach den Erklärern zu den Worten des 12. Kapitels.

[8]) In den Anmerkungen zur Poëtik S. 167.

[9]) *ἐπεισόδιον· τὸ εἰς τὰ δράματα εἰσαγόμενα κατὰ προσθήκην τινὰ καὶ αὔξησιν τοῦ δράματος.* Und: *πᾶν τὸ ἐπιφερόμενον τῷ δράματι γέλωτος χάριν, ἔξω τῆς ὑποθέσεως ὄν.*

[10]) pag. 356, 29: *ἐπεισόδιον, τὸ εἰσφερόμενον τῷ δράματι ἔξω τῆς ὑποθέσεως ὄν.*

[11]) Oed. Kol. 730: *ὁρῶ τιν' ὑμᾶς ὀμμάτων εἰληφότας φόβον νεωρῆ τῆς ἐμῆς ἐπεισόδου.*

menhängt, versteht sich, vorzüglich für das griechische Drama, von selbst Dieses lässt den Auftritt einer neuen Person immer nur dann zu, wenn dadurch zugleich eine weitere Fortentwickelung in der Handlung eintritt: es werden in ihm die einzelnen Momente des Fortschritts äusserlich durch das Erscheinen neuer Schauspieler oder der alten unter veränderten Verhältnissen bezeichnet [12]). Nun ist es allerdings richtig, dass diese einzelnen Abtheilungen, gewissermassen die Entwickelungsstufen der Tragödie, die Epeisodien, meistentheils durch zusammenhängende [13]) Chorlieder, d. h. durch die Parodos und ein Stasimon oder durch zwei Stasima begrenzt werden; das ist aber etwas, das nicht durchaus in der Natur der Sache liegt, sondern mehr oder weniger vom Zufall abhängt; und nimmermehr würde Aristoteles gerade dieses als das Kennzeichen eines Epeisodions angegeben haben. Findet sich doch der Brauch nicht einmal in den erhaltenen Tragödien überall beobachtet: denn z. B. gleich im König Oedipus und im Oedipus auf Kolonos des Sophokles werden mehrere Epeisodia durch Kommoi begrenzt.

Mit Ausnahme der wenigen Fälle, in denen der Chor mit der Parodos die Orchestra betritt, ehe ein Schauspieler die Bühne betreten hat, und in denen der Chor mit einem zusammenhängenden Liede den Schluss der Tragödie macht, gehören Prologos, Exodos und Epeisodia den Schauspielern an. In der Mitte zwischen diesen und den dem Chor angehörenden Partien stehen die Gesänge von der Bühne (*τὰ ἀπὸ σκηνῆς*) und die Kommoi oder Klagegesänge. Beide Arten brauchen nicht nothwendig in jeder Tragödie vorzukommen [14]), obwohl sie sich so häufig finden, dass wenigstens die spätere Sitte sie fast als nothwendigen Schmuck der Darstellung angesehen zu haben scheint. Von den Gesängen *ἀπὸ σκηνῆς* giebt uns das zwölfte Kapitel der Poëtik gar keine Erklärung: es sind im Gegensatz zu den eigentlichen Reden (*ῥήσεις*) und Dialogen der Schauspieler diejenigen melischen Partien, welche bei grösserer Erregung der Leidenschaft eine Bühnenperson musikalisch vorträgt. Unterbricht der Chor, gleichfalls mit aufgeregterem Gefühle und in leidenschaftlicheren Metren einen solchen Vortrag, so dass zwischen ihm und dem Schauspieler gewissermassen ein melischer Dialog entsteht, so heisst dieser Kommos, eigentlich Klagegesang, dann jede mit heftiger Gesticulation und unter Anwendung der Musik vorgetragene Unterhaltung zwischen Schauspieler und Chor. Da nach den Definitionen des zwölften Kapitels ein Kommos niemals ein Epeisodion begrenzen darf [15]), so müsste man den Kommos stets mit zu dem Epeisodion rechnen, an das er angefügt ist. Dem ist jedoh nicht so. Man kann in dieser Beziehung sehr leicht zwei Arten von Kommoi unterscheiden: die eine, die ich den eigentlichen Kommos nennen würde, ist leidenschaftlicher und bespricht meistentheils unmittelbar empfundene oder in der nächsten Zukunft zu befürchtende Leiden; die andere, die sich weit mehr dem Wesen der Stasima nähert, ist, indem vergangenes Unglück oder entfernter liegende Uebel Gegenstand ihrer Darstellung sind, ruhiger und gemessener; und diese letzteren sind denn auch geeignet, zu Schlusspunkten für die Entwickelungsphasen der Handlung zu dienen, d. h. Epeisodia zu begrenzen [16]).

Nachdem wir auf diese Weise versucht haben, die Bedeutung derjenigen Namen im zwölften Buche der Poëtik festzustellen, ohne deren Bestimmung und Begrenzung wir nicht sicher würden fortschreiten können, wenden wir uns zu den beiden übrigen, zu den schwierigsten Begriffen des Kapitels, zu den Begriffen Parodos und Stasimon. Beides sind Benennungen von Chorgesängen. Die Parodos, heisst es, ist der erste Vortrag des ganzen Chors [17]). Ganz abgesehen davon, dass die Parodos sehr

---

[12]) Dass in dem Worte *ἐπεισόδιον* stets der Begriff von etwas Neuem, noch nicht Dagewesenem liegt, ersieht man auch aus einer Dichterstelle bei Athenäus (B. 10 am Ende): *κατ' ἐπεισόδιον μεταβάλλω τὸν λόγον, ὡς ἂν καιναῖσι παροψίσι καὶ πολλαῖς εὐωχήσω τὸ θέατρον.* [13]) So ist wohl das *ὅλων* in der aristotelischen Stelle zu fassen.

[14]) So erkläre ich *ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ σκηνῆς καὶ κομμοί.* Allerdings sollte man dann im Vorhergehenden *ἁπασῶν* (*τραγῳδιῶν*) statt *ἁπάντων* erwarten.

[15]) Wenn eben *ὅλων χορικῶν μελῶν* die Bedeutung zusammenhängender Lieder (Parodos und Stasima) hat.

[16]) So Soph. Oed. Kol. V. 510 ff. [17]) *πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ.*

häufig zugleich Prologos oder wenigstens ein Theil desselben ist, was hier durchaus, zumal bei der nur ganz äusserlichen Auffassung der Begriffe, gesagt werden musste: wie viel verschiedene Erklärungen hat diese Erklärung der Parodos hervorgerufen, ohne dass man bis jetzt auch nur im Geringsten über die wahre Bedeutung des Wortes sich hätte einigen können! Man vergleiche nur die Anmerkungen der Erklärer zu der Stelle, und man wird finden, dass auch nicht ein einziger Punkt feststeht. Dieses Schwanken ist aber nicht die Schuld der mangelhaften Auffassung von Seiten der Interpreten, auch nicht der Dunkelheit der Worte; denn diese an und für sich betrachtet sind plan und deutlich genug: die Schuld ist allein dem Manne beizumessen, der diese Definition niedergeschrieben hat. Was soll, um das weder ganz deutliche noch ganz richtige *πρώτη* ausser Acht zu lassen, hier das Wort *λέξις* bedeuten? Soll es gleichbedeutend sein mit *ᾠδή* (Gesang), so sieht man nicht ein, weshalb nicht dieser weit deutlichere Ausdruck oder ein ähnlicher (etwa *μέλος*) genommen ist; und soll es sich von *ᾠδή* unterscheiden[18]), so dass vorzüglich auf die in der Parodos häufig angewandten, recitativartig vorgetragenen Anapästen Rücksicht genommen wäre, so ist die Erklärung zu eng, da es eine sehr grosse Menge von Parodoi giebt, die entschieden gesungen worden sind. Nicht weniger Zweifel und Streitigkeiten hat der Ausdruck *ὅλου χοροῦ* angeregt: man weiss nicht, ob man darunter den ganzen, zusammen singenden Chor verstehen, oder ob man annehmen soll, zu der Parodos sei das Mitwirken aller, wenn auch abgesondert für sich thätigen Mitglieder desselben erforderlich gewesen.

Ebenso räthselhaft ist die Definition des Stasimon, die in folgenden Worten gegeben wird: »Stasimon ist ein Chorlied ohne Anapästen und Trochäen.« Diese ganz äusserliche und schwankende, bloss negative und so zu sagen in der Luft schwebende Erklärung kann unmöglich von Aristoteles herrühren. Sie ist zu weit, da auch viele Parodoi der Anapästen und Trochäen entbehren, und zu eng, indem wenigstens hinzugefügt werden musste, dass mit manchen Stasimen auch Anapästen und Trochäen verbunden sind, wenn sie auch nicht unmittelbar zu ihnen gehören[19]). Ausserdem ist der Ausdruck: ohne Anapästen und Trochäen sehr ungenau, da natürlich nicht kleinere anapästische und trochäische Verse, sondern nur zusammenhängende Systeme von den Stasimen ausgeschlossen werden müssen.

Somit dürfen wir uns für berechtigt halten, von der Auctorität des Verfassers dieses Abschnittes in der aristotelischen Poëtik abzusehen und eine eigene Untersuchung über die Begriffe Parodos und Stasimon anzustellen, deren Fundamente die genaue Vergleichung aller in den alten Schriftstellern (leider fast nur Scholiasten u. dgl.) vorkommenden Erklärungen dieser Worte und die sorgfältige Erforschung der Bedeutung derselben mit Hülfe der Etymologie sein müssen. Wir wollen zuerst die hierher bezüglichen Schriftstellen anführen[20]). Von beiden Liederarten sagt die Hypothesis zu des Aeschylos Persern: *τῶν δὲ χορῶν τὰ μέν ἐστι παροδικά, ὡς ὅτε λέγει, δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν, ὡς τὸ Τύριον οἶδμα λιποῦσα* (Eurip. Phoeniss. 202), *τὰ δὲ στάσιμα, ὡς ὅτε ἵσταται καὶ ἄρχεται τῆς συμφορᾶς τοῦ δράματος*[21]). Schol. Eurip. Phoen. 202. *Τύριον οἶδμα. τοῦτο τὸ μέλος στάσιμον* (?!) *λέγεται. ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον λέγῃ τι μέλος, ἀνῆκον τῇ ὑποθέσει, ἀκίνητος μένων, στάσιμον καλεῖται. πάροδος δέ ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ βαδίζοντος, ᾀδομένη ἅμα τῇ ἐςόδῳ*[22]), *ὡς τὸ Σῖγα λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης τιθεῖτε* (l. *τίθετε.* Eur. Orest. 140). Ueber die Parodos allein sagt Pollux 4, 108 kurz: *ἡ εἴςοδος τοῦ*

---

[18]) So nach O. Müller und G. Hermann. S. die Anmerkung Ritter's zu d. St.

[19]) Vgl. Ritter zum zwölften Kapitel der Poëtik S. 170.

[20]) Mehrere dieser Stellen hat bereits Schneider (Das attische Theaterwesen S. 205 ff.) gesammelt, vollständig aber finden sie sich, so viel ich weiss, nirgends.

[21]) Schol. Cod. Paris. bei Tyrwhitt zu Aristot. Poët. 12 hat *θρηνῳδίας* statt *συμφορᾶς*.

[22]) So O. Müller, Eumeniden S. 88, Anm. 5 für *ἐξόδῳ*, das die Bücher haben, und das G. Hermann El. doctr. metr. S. 724, u. Schneider a. a. O. fälschlich beibehalten. Die Aenderung ist durchaus nöthig.

χοροῦ πάροδος καλεῖται[23]). Vergl. Schol. zu Hephäst. S. 69 zu den Worten ἐν ταῖς παρόδοις τῶν χορῶν S. 73: οὕτως καλεῖται ἡ πρώτη τῶν χορῶν ἐπὶ τὴν σκηνὴν εἴςοδος. Ausführlicher Schol. Aristoph. Wesp. 270 (στάντες): πρὸ τῶν θυρῶν τοῦ Φιλοκλέωνος στάντες οἱ τοῦ χοροῦ τὸ στάσιμον ᾄδουσι μέλος. τῶν γὰρ χορικῶν μελῶν τὰ μέν ἐστι παροδικά, ὡς τὸ Ἀέναοι νεφέλαι, ἀρθῶμεν φανεραί (Wolken 275), καὶ τὸ προειρημένον ἐνταῦθα· Χώρει, πρόβαιν' ἐρρωμένως (Wesp. 230), τὰ δὲ στάσιμα (eine Erklärung fügt er nicht bei), ὡς τὸ παρὸν (Wesp. 274) καὶ παρ' Αἰσχύλῳ· Στένω σε τᾶς οὐλομένας τύχας, Προμηθεῦ (Prometh. 397). Tzetzes Verss. de tragic. poës.[24]) V. 35 ff.: πάροδος-ὅλου χοροῦ λέξις τε πρώτη τυγχάνει. ᾠδὴν ὁ Εὐκλείδης δὲ, λέξιν οὐ λέγει, wozu V. 42 gehört: ταὐτὸν τάχα λέγοντες ἐν πολλοῖς λόγοις. Wichtig ist auch die Bemerkung des Scholiasten zu Aristoph. Acharn. 204: ἐντεῦθεν ἡ πάροδος γίνεται τοῦ χοροῦ· — — γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκὸν πρόςφορον τῇ τῶν διωκόντων γερόντων σπουδῇ· ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθασιν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κωμικοὶ καὶ τραγικοί, ἐπειδὰν δρομαίως εἰςάγωσι τοὺς χορούς, ἵνα ὁ λόγος συντρέχῃ τῷ δράματι[25]). Nicht minder schätzenswerth ist die Bemerkung des Pollux (4, 109), dass der Chor bisweilen die Parodos sang, indem seine Mitglieder einzeln die Orchestra betraten: ἔσθ' ὅτε δὲ καὶ καθ' ἕνα ἐποιοῦντο τὴν πάροδον[26]), womit man die Angabe im Leben des Aeschylos vergleichen muss, dass nämlich in den Eumeniden der Chor nicht in Reih' und Glied, sondern in zerstreuter Ordnung die Orchestra betreten habe: τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰςαγαγόντα τὸν χορόν[27]). Endlich haben wir noch einige Stellen, in denen uns gewisse Chorgesänge geradezu als Parodoi bezeichnet werden. Diese sind: Schol. Arist. Wesp. 230 (s. oben): οἱ τοῦ χοροῦ δὲ ἀλλήλοις ἐγκελευόμενοι τὴν πάροδον ποιοῦνται. Wolken 275 (vgl. oben): τοῦ δὲ χοροῦ τὰς ἑκατέρωθεν λέγουσι παρόδους, οὔσας ις' κώλων[28]). Ritter 247 zu παῖε, παῖε· ἐντεῦθεν ἡ πάροδος γίνεται τοῦ χοροῦ. Frösche 316: ἡ πάροδος τῆς ᾠδῆς ταύτης τοῦ τῶν μυστῶν χοροῦ. Schol. Soph. Elektr. 121 zu παῖ, παῖ δυστανοτάτας· Πάροδός ἐστι χοροῦ γυναικῶν. Plutarch. Lys. 15: εἶτα μέντοι συνουσίας γενομένης τῶν ἡγεμόνων παρὰ πότον καί τινος Φωκέως ᾄσαντος ἐκ τῆς Εὐριπίδου Ἠλέκτρας τὴν πάροδον, ἧς ἡ ἀρχή· Ἀγαμέμνονος ὦ κόρα (Eur. Elektr. 167). Plut. an seni cet. 3. S. 785 A (IV, I. S. 152 Wyttenb.): Σοφοκλῆς δὲ λέγεται μὲν ὑπὸ τῶν υἱῶν παρανοίας δίκην φεύγων ἀναγνῶναι τὴν ἐν Οἰδίποδι τῷ ἐπὶ Κολωνοῦ πάροδον, ἥ ἐστιν ἀρχή· Εὐίππου, ξένε, τᾶςδε χώρας (Soph. Oed. Kol. 668 ff.). — Vom Stasimon im Besonderen handeln folgende Stellen: Etymol. magn. S. 726, 2: στάσιμον τὸ μέλος τοῦ χοροῦ. ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον διατίθηταί τι μένων ἀκίνητος πρὸς τὴν ὑπόθεσιν ἂν εἰκότως στάσιμον λέγοιτο. Suid.: στάσιμον, εἶδος μέλους, ὅπερ ἱστάμενοι ᾖδον οἱ χορευταί. Schol. Aristoph. Frösche 1281 zu στάσιν μελῶν· στάσιμον μέλος, ὃ ᾄδουσιν ἱστάμενοι οἱ χορευταί. Tzetzes a. a. O. V. 51 ff.: ἄλλοι δὲ στάσιμον χοροῦ φασιν μέρος (Ritter zu Aristot. Poët. 12: μέλος) ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου τῶν μέτρων. πάλιν ὁ Εὐκλείδης δέ φησιν ὧδέ πως· ὅταν χορὸς στάς τι κατάρχεται λέγειν[29]). Schol. Aesch. Prometh. V. 397: τὸ στάσιμον ᾄδει ὁ χορὸς τῶν Ὠκεανίδων ἐπὶ τῆς τῆς κατεληλυθώς.

Fassen wir den Inhalt aller dieser Stellen zusammen, so erhalten wir daraus folgendes Resultat. Nach der aristotelischen Poëtik war Parodos der erste Vortrag des ganzen Chors, nach der Hypothesis zu den Persern ein Gesang, durch welchen der Chor seinen Einzug motivirt, indem er darin ausspricht,

---

[23]) Es könnte zweifelhaft sein, ob Pollux hier den blossen Einzug oder das Einzugslied meint.

[24]) Herausgegeben von Dübner im Rhein. Mus. B. IV, S. 403 ff.

[25]) Im Anfange dieser Stelle ist πάροδος richtig hergestellt von Dobraeus. Aldus: παρῳδία.

[26]) Ich habe nichts dagegen, wenn man hier den Einzug des Chors von seinem Einzugsgesange trennen und die Worte des Pollux blos auf den ersteren beziehen will.

[27]) Dies bezieht sich natürlich auf die Parodos, den Einzug des Chors in die Orchestra. Die citirte Stelle teht in der Ausgabe von Schütz, Bd. 4, S. 454.

[28]) παρόδους nach Spanheim's nöthiger Verbesserung; Ald: περιόδους.

[29]) Vgl. Ritter a. a. O. S. 171.

aus welcher Ursache er gekommen; nach dem Scholiasten zu Euripides' Phönissen 202 endlich ein Gesang, den der Chor in der Bewegung bei seinem Einzuge absingt, während Tzetzes die Erklärung der Poëtik mit einer kleinen Modification wiederholt. Der Scholiast ferner zu Aristophanes' Acharnern giebt uns die Bemerkung, dass sowohl tragische wie komische Dichter in der Parodos das trochäische Metrum angewendet haben, so oft sie die Chöre mit einer gewissen Eile einführten. Aus den Scholien zu Hephästion endlich erfahren wir, dass man unter Parodos den ersten Eintritt des Chors in die Orchestra[30]), also auch wohl das damit verbundene Lied, verstand; und Pollux endlich und die Notiz in der Lebensbeschreibung des Aeschylos berichten, dass der Chor seinen Einzug nicht immer in geschlossenen Reihen, sondern zuweilen auch gruppenweise, ja sogar ganz vereinzelt hielt. Das Stasimon dagegen ist nach der wunderlichen Angabe der Poëtik und nach der ersten Hälfte der Erklärung bei Tzetzes ein Chorlied ohne Anapästen und Trochäen, nach der Hypothesis zu den Persern ein Lied, bei welchem der Chor steht, und in dem er die traurigen Begebenheiten des Drama's beklagt[31]), nach dem Scholiasten zu Euripides' Phönissen ein Lied, das der Chor nach der Parodos unbeweglich stillstehend singt und das mit dem Stoffe (dem Mythos) des Drama's zusammenhängt. Auch im Scholion zu Aristophanes' Wespen scheint das Stehen nicht blos eine zufällige Bestimmung für dieses eine Stasimon, sondern eine allgemeine Regel für alle zu sein; und stehend denken sich den Chor beim Stasimon auch das grosse Etymologikon, Suidas, der Scholiast zu Arist. Fröschen und Eukleides beim Tzetzes.

Ansserdem aber sind uns ausdrücklich als Parodoi überliefert: 1) Soph. Elektra 121 ff.: *Ὦ παῖ παῖ δυστανοτάτας* vom Scholiasten zu d. St. 2) Eurip. Phönissen 202 ff.: *Τύριον οἶδμα* von der Hypothesis zu den Persern. 3) Eurip. Elektra 167 ff.: *Ἀγαμέμνονος ὦ κόρα* von Plutarch (Lysander 15). 4) Aristoph. Wolken 275 ff.: *Ἀέναοι νεφέλαι* vom Schol. zu d. St. und vom Schol. Wesp. 270. 5) Wespen 230 ff.: *Χώρει, πρόβαιν' ἐρρωμένως* vom Schol. zu d. St. und zu V. 270. 6) Acharner 204 ff.: *Τῇδε πᾶς ἕπου* vom Schol. zu d. St. 7) Ritter 247 ff.: *Παῖε, παῖε* vom Schol. zu d. St. 8) Frösche 316 oder vielmehr 324 ff.: *Ἴακχ' ὦ πολυτίμητε* vom Schol. zu V. 316. — Zweifelhaft, wie wir unten sehen werden, 9) Eurip. Orest. 140 ff.: *Σῖγα, σῖγα, λεπτὸν ἴχνος* vom Schol. zu Eurip. Phön. 202, und 10) Sophokl. Oed. Kol. 668 ff.: *Εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας* von Plut. an seni c. 3. Dagegen ist 11) obwohl nicht ausdrücklich bezeugt, doch Prometh. 127 ff.: *Μηδὲν φοβηθῇς* als Parodos unumstösslich dadurch festgestellt, dass das unmittelbar darauf folgende Lied *Στένω σε τᾶς οὐλομένας* (V. 398 ff.) von zwei Scholiasten als Stasimon angegeben wird. — Als Stasima werden uns nur genannt: 1) Aesch. Prometh. 397 ff.: *Στένω σε τᾶς οὐλομένας* vom Schol. zu d. St. und vom Schol. zu Arist. Wesp. 270. 2) Aristoph. Wespen 273 ff.: *Τί ποτ' οὐ πρὸ θυρῶν* vom Schol. zu V. 270. — Bloss irrthümlich 3) Eurip. Phön. 202 ff.: *Τύριον οἶδμα* vom Schol. zu d. St., wogegen dasselbe Lied von der Hypothesis zu den Persern richtig eine Parodos genannt wird. — Ferner können wir 4) aus Aristophanes' Fröschen 1317 ff. und dem Schol. zu d. St. mit Bestimmtheit entnehmen, dass Eurip. Elektra 432 ff. ein Stasimon ist[32]). Und endlich hat uns 5) Aristophanes in den Fröschen 1285 ff. einige wahrscheinlich sehr verstümmelte Fragmente von Stasimen aus der Sphinx und anderen Tragödien des Aeschylos aufbewahrt, die wir aber, da wir den Zusammenhang derselben nicht kennen, bei unserer Untersuchung nicht berücksichtigen werden.

So hätten wir denn ein ziemlich reichliches Material zusammen, das in der That ganz genügend wäre, wenn wir den Schriftstellern, denen die Citate entnommen sind, unbedingt Glauben schenken dürften. Aber wie wir dem zwölften Kapitel der Poëtik oben, wie wir hoffen, mit Grund, eine entscheidende

---

[30]) Denn das *ἐπὶ τὴν σκηνήν* ist ein handgreiflicher Irrthum.

[31]) Dies scheint in den Schlussworten liegen zu sollen: *ἄρχεται τῆς συμφορᾶς* oder *θρηνῳδίας*.

[32]) S. unten Anm. 120.

Auctorität abgesprochen haben, so können wir uns nicht verhehlen, dass auch die Bedeutung der angeführten Gewährsmänner nicht gerade erheblich ist. Ueber Plutarch werden wir unten ausführlich zu sprechen Gelegenheit haben; und wer wüsste nicht, aus wie trüben, vielfach verfälschten, oft sogar noch missverstandenen Quellen die Notizen der alten Scholiasten, Etymologen und Lexikographen häufig fliessen! Schon das muss uns mistrauisch machen, dass sich viele Widersprüche in ihren Angaben finden, dass z. B. ein und dasselbe Chorlied des Euripides (Phönissen 202 ff.) von der Hypothesis zu den Persern eine Parodos, vom Scholiasten zu jener Stelle selbst ein Stasimon genannt wird; dass ferner Eurip. Orest. 140 ff. als Parodos bezeichnet wird, während diese Worte nach einer nur einigermassen vernünftigen Vertheilung doch gar keinem Chorliede, sondern der Elektra angehören. Wenn es uns im Verlaufe der Untersuchung gelingen sollte, solche Irrthümer zu entschuldigen und zu erklären, um so besser: für den Anfang müssen sie uns die äusserste Vorsicht und Genauigkeit anempfehlen.

Diese Vorsicht räth uns aber, uns bei der Zusammenstellung des Materials, seiner Sichtung und Vergleichung nicht zu beruhigen, sondern auch alle weiteren uns etwa zu Gebote stehenden Mittel zur Erforschung der Begriffe Parodos und Stasimon gewissenhaft anzuwenden. Für ein solches halten wir die Ergründung ihrer Bedeutung aus der Etymologie und aus etwa vorhandenen anderweiten, unzweifelhaft echten Bestimmungen des Aristoteles: die Vergleichung der so gewonnenen Resultate mit dem Inhalt der Ueberlieferungen und ihre Anwendung auf die noch vorhandenen Dramen wird uns zuletzt zu einem Ergebniss führen, das der Wahrheit am nächsten kommt.

Πάροδος heisst in seiner ersten Bedeutung: der Weg an etwas vorbei, an etwas hin, längs einer Sache, vorzüglich ein enger Weg, ein Engpass, der an irgend einem Hindernisse, einem Berge, einem Flusse u. dgl. entlang führt[33]). In engerer Bedeutung heisst *πάροδος* im Schiffe der schmale Weg, welcher an den beiden Rändern des Fahrzeuges an den Ruderbänken entlang ging[34]), und im Theater heissen *πάροδοι* die engen Wege, welche von aussen in die weite Orchestra führen[35]). Wie aber die Composita von *ὁδός* sehr häufig die Bedeutung einer Handlung annehmen, so heisst *πάροδος* dann auch das Gehen an etwas hin, an etwas vorbei[36]), wie ja das Wort sehr häufig das Auftreten eines Schauspielers, eines Redners bezeichnet[37]). Auf den Chor angewandt, heisst *πάροδος χοροῦ* das Auftreten des Chors, die Bewegung desselben von der einen Seite, dem einen Eingang (*πάροδος*) der Orchestra her an den Zuschauersitzen vorbei bis zu dem Brettergerüste (der eigentlichen Orchestra), auf dem er seine ihm eigenthümliche Aufstellung annahm[38]). Ich halte es für zweifellos, dass der Ausdruck in dieser Bedeutung vom Kriegswesen entlehnt ist. Denn wie der Chor schon ganz kriegerisch *κατὰ στοίχους. καὶ κατὰ ζυγά* geordnet ist, so hat er in allen seinen Evolutionen so viel Aehnlichkeit mit einer wohlgeordneten Heeresabtheilung, dass auch seine *πάροδος* irgend einer Truppenbewegung entsprechen wird. Nun braucht aber Xenophon[39]) das Verbum *παρελαύνειν* von dem parademässigen Vorbeirücken der

---

[33]) In dieser Bedeutung braucht Xenophon das Wort fast immer. Vgl. Anab. 1, 4, 4 (und 5): *ἦν γὰρ ἡ πάροδος στενὴ καὶ τὰ τείχη εἰς τὴν θάλατταν καθήκοντα.* 1, 7, 16: *ἦν δὲ παρ' αὐτὸν τὸν Εὐφράτην πάροδος στενὴ μεταξὺ τοῦ ποταμοῦ καὶ τῆς τάφρου.* 4, 2, 25 f. 4, 7, 4 u. Hellen. 6, 4, 27. Ganz ähnlich Anab. 4, 1, 2. Thuc. 3, 21, 2. — Der Engpass von Thermopylae heisst *πάροδος* bei Lysias in der Leichenrede §. 30.

[34]) Poll. 1, 88: *ἡ δὲ παρὰ τοὺς θρανίτας ὁδὸς πάροδος.* Daraus erklärt sich Athen. 5. pag. 203: Die Breite des Schiffes des Philopator war *ὀκτὼ καὶ τριάκοντα (πηχῶν) ἀπὸ παρόδου ἐπὶ πάροδον.*

[35]) Poll. 4, 126. 7. Vergl. Athen. 14, p. 622 C.

[36]) So Xenoph. Anab. 4, 2, 24: *οἱ πολέμιοι — ἐκώλυον τὰς παρόδους.*

[37]) In diesem Sinne brauchen auch *παρέρχεσθαι* die Attiker sehr oft.

[38]) In dieser Bedeutung findet sich das Wort sehr häufig bei Pollux. So wohl 4, 108: *ἡ εἴσοδος τοῦ χοροῦ πάροδος καλεῖται.*

[39]) Anab. 1, 2, 16: *οἱ δὲ (οἱ βάρβαροι) παρήλαυνον τεταγμένοι κατ' ἴλας καὶ κατὰ τάξεις.*

Truppen bei ihrem Feldherrn, und nach einer Stelle des Plutarch[40]) scheint *πάροδος* der terminus technicus für dieses Vorüberziehen bei einer Musterung, also für die Parade gewesen zu sein. Wie nun ein Heer an seinem Feldherrn, so marschirte der Chor bei seinem Auftreten (*εἴσοδος* oder *πάροδος*) an den Sitzen der Zuschauer gleichsam in Parade vorbei nach seinem Standorte, der eigentlichen Orchestra. Eine ähnliche Bedeutung hatte auch die *παράβασις* in der Komödie; und ebenso wie dieses Wort nicht bloss die Bewegung, die Evolution des Chors, um eine gewisse Art der Aufstellung zu erreichen, sondern auch den Vortrag bedeutet, welcher mit dieser Bewegung verbunden war oder gleich darauf eintrat: so hat auch *πάροδος* die Bedeutung des Liedes oder des Vortrages angenommen, welchen der Chor während oder unmittelbar nach seinem Auftreten und dem Vorbeimarsche an den Sitzen der Zuschauer nach dem Brettergerüste der Orchestra hielt. Und diese Bedeutung hat dann viel mehr Verbreitung erlangt, als die frühere der Bewegung selbst. Auf einen anderen Sinn des Wortes führt wenigstens die Etymologie nicht; und da die Griechen dergleichen Kunstausdrücke mit einer grossen Zähigkeit festhielten, so ist es durchaus nicht denkbar, dass jemals ein Gesang, der erst lange nachdem der Chor auf seinem Standpunkt angelangt, ja erst nach einigen Dialogen, die in seiner Gegenwart geführt worden sind, eintritt, mit dem Namen Parodos bezeichnet sein sollte. Wenn irgend wann ein Lied, während dessen und vor dessen Absingung der Chor eine geraume Zeit unbeweglich still stand, so genannt worden wäre, so würde weder das *παρά* noch die Andeutung einer Bewegung, die in *ὁδός* liegt, für dasselbe gepasst haben.

Schwieriger scheint die Ableitung des Wortes *στάσιμον*. G. Hermann[41]) hat vor Jahren die Meinung ausgesprochen, *στάσιμον* (erg. *μέλος*) sei ein fortlaufendes, in stetigem Zusammenhang Strophen und Antistrophen ohne Unterbrechung durch ungleichartige Theile umfassendes Lied, das vorzüglich keine abgesonderten anapästischen und trochäischen Systeme in sich dulde. Aber gegen diese Erklärung hat schon Ritter[42]) den sehr begründeten Einwand gemacht, dass stetig fortlaufend bei den Griechen nicht *στάσιμος*, sondern *συνεχής* heisst. Doch selbst, wenn man annimmt, jener Begriff könnte durch das Wort *στάσιμος* bezeichnet werden, bleibt immer noch ein Uebelstand zurück: die Definition ist zu weit — denn es giebt auch *πάροδοι*, welche aus ununterbrochenen Reihen von Strophen und Antistrophen ohne Anapästen und Trochäen bestehen. Eine andere Deutung giebt Bernhardy[43]). Er leitet nämlich das Wort von *στάσις*, die Rotte, ab, und fasst es als *μέλος* einer Rotte, das aus nicht zu ausgedehnten Gesängen gegenübertretender Reihen ohne orchestische Begleitung in rein melischen Formen bestanden habe. Diese Erklärung setzt etwas durchaus Unerwiesenes voraus, dass nämlich die Strophen und Antistrophen der Stasima nicht von dem ganzen Chor, sondern von einzelnen Abtheilungen desselben, die sich zu diesem Behuf in irgend einer Art getrennt gegenübertraten, gesungen worden wären. Diese Voraussetzung ist aber nicht bloss unerwiesen, sondern auch, falls sie sich auf alle Stasima erstrecken soll, mehr als unwahrscheinlich: denn wenn die Trennung des ganzen Chors in zwei geschiedene Hälften oder in noch zahlreichere Theile als selten von den alten Erklärern geradezu angemerkt wird, so ist es doch gegen alle Analogie anzunehmen, diese regelmässige Scheidung desselben in den Stasimen sei der Aufmerksamkeit jener Gelehrten ganz und gar entgangen. Die Stelle des Aristophanes[44]), welche Bernhardy für seine Behauptung anführt, beweist eher gegen als für ihn: denn dass dort *στάσις* nicht eine Rotte, eine Abtheilung des Chors bedeuten kann, wird Jeder zugeben, der den Sinn der Worte erwägt. Wahrscheinlich ist Bernhardy auf jene Erklärung durch den Gebrauch des Wortes *στάσις* vom Chor in einigen Dramen des Aeschylos hingeleitet worden[45]). Aber in keiner der betreffenden Stellen bedeutet

[40]) Plut. T. II. p. 969. D.: *Ὀλίγαις δὲ ὕστερον ἡμέραις ἐξέτασις ἦν τῶν στρατιωτῶν καὶ πάροδος, καθημένου τοῦ βασιλέως.*

[41]) In den Anmerkungen zu Aristot. Poët. 12, 8. [42]) a. a. O. S. 170. f. [43]) Literaturg. II, S. 740.

[44]) Frösche 1307, bei Dind. 1281: *μή, πρίν γ᾽ ἂν ἀκούσῃς χατέραν στάσιν μελῶν.*

[45]) Aesch. Choëph. 114. 459. Eumenid. 311. Dind. 300. Müller.

στάσις eine einzelne Abtheilung des Chors, sondern im V. 114 der Choëphoren wird die Gesammtheit desselben und Elektra[46]), im V. 459 der ganze Chor der Mädchen[47]), und in den Eumeniden[48]) wiederum der ganze Chor der Erinnyen dadurch bezeichnet. Wollte man also *στάσιμον* von *στάσις* in der Weise Bernhardy's ableiten, so hätte man darunter wohl eher einen Gesang des ganzen, vollständigen Chors, als ein Lied einzelner Abtheilungen desselben zu verstehen.

Wenn wir auf die erste Bedeutung des Wortes *στάσιμος* zurückgehen, so finden wir, dass dieselbe etwa unserm »feststehend, unbeweglich« entspricht. So sind *στάσιμα ἄστρα*[49]) die Fixsterne im Gegensatz zu den Planeten; so sagte man selbst *στάσιμον ὕδωρ* vom stillstehenden Wasser im Gegensatz zum fliessenden, und auch das ruhige Meer ward *στάσιμος* genannt[50]). Auf etwas Bewegliches übertragen bezeichnet das Wort das Stetige, Gleichmässige, Ruhige und Gemessene der Bewegung: so heisst *τὸ στάσιμον τῆς ἵππου*[51]) die feste, schwere Reiterei im Gegensatz zu der leichten, beweglicheren; die Greise sind[52]) *οὐ στάσιμοι διὰ γῆρας*, Ringer und Soldaten dagegen werden *στάσιμοι* genannt; ja Platon[53]) kennt sogar eine *στάσιμος κίνησις*. Auch in der Musik wurde das Wort gebraucht: *στάσιμος ἁρμονία*[54]) war eine ruhige, gesetzte, nicht aufregende Tonweise, die sogenannte *ὑποδωριστί*. Auf den Charakter endlich angewendet bezeichnete das Wort das Standhafte, Consequente, Feste und Unveränderliche der Grundsätze[55]). Beziehen wir nunmehr den Begriff des Wortes *στάσιμος* auf einen Gesang, so wird *στάσιμον μέλος* nur sein können ein ruhiges, gehaltenes, gesetztes Lied, das ohne heftige Bewegungen vorgetragen wird; ein Lied, in welchem die Gefühle nicht so übermässig und gewaltsam hervortreten, dass sie den Menschen bis zur heftigen äusseren Darstellung der Leidenschaft hinrissen, sondern das vielmehr in ernster, obwohl bewegter und häufig tief ergreifender Weise, ruhig und fest die Empfindungen der Personen malt, welche es vortragen; ein Lied ferner, bei dessen Vortrag der Chor seine Stellung nicht verändern darf. Die einfache, gemessene Gesticulation ist natürlich, sofern sie nicht in das Orchestische übergeht, nicht ausgeschlossen. So steht das Stasimon einerseits der Parodos gegenüber, bei welcher der Chor entweder im Marschschritt bei den Zuschauern vorüberzieht oder in bewegterer, wechselvollerer Mimik seinem Standorte zustrebt, andrerseits unterscheidet es sich auch von den sogenannten Tanzliedern (*ὀρχηστικά*), bei denen er seine ruhige Stellung verlässt, um unter symmetrischer Verbreitung über den Raum des Gerüstes der Orchestra mit lebhaften, affectvollen Geberden stürmischere, plötzlich auftauchende Empfindungen zu offenbaren.

Nach dem Gesagten kämen wir in der Erklärung der Parodos sowohl, wie in der des Stasimon auf die alten, auch von Böckh und O. Müller gebilligten Definitionen einiger Scholiasten und Grammatiker zurück, wonach die Parodos der Einzugsgesang, Stasimon aber ein Lied ist, *ὅπερ ἱστάμενοι* (Andere *στάντες*) *ᾖδον οἱ χορευταί*, wobei jedoch natürlich nicht an jene steife, regungslose Haltung zu denken ist, welche an den Choreuten in der Zeit des Verfalls der dramatischen Kunst getadelt wird[56]). Für die relative Ruhe und Unbeweglichkeit des Chors bei dem Vortrag der Stasima ist ein sehr bedeutender Beweis der Umstand, dass von ihnen, den Standliedern, wie wir sie nunmehr nennen können, die schon erwähnten, sogenannten Tanzlieder, die im Ganzen nur selten vorkommen und meist sehr kurz sind[57]),

---

[46]) V. 112: *ἐμοί τε καὶ σοὶ τάρ' ἐπεύξομαι τάδε.* 114: *τίν' οὖν ἔτ' ἄλλον τῇδε προςτιθῶ στάσει.*
[47]) *στάσις δὲ πάγκοινος ὧδ' ἐπιρροθεῖ*. [48]) *στάσις ἁμά.* V. 311. [49]) Poll. 4, 156.
[50]) *ἐν στασίμῳ θαλάττῃ πλεῖν.* Poll. 1, 106. [51]) Polyb. 3, 65, 6. [52]) Poll. 3,149. 1, 130.
[53]) Plat. Sophist. 256 B. [54]) Aristot. Probl. 19, 49.
[55]) So nennt Pollux den König und den Richter *στάσιμος* (1, 40. 8, 10.)
[56]) Vgl. den Komiker Platon bei Athenäus 14, p. 628 D. — Die höchst wunderliche Angabe des Scholiasten zu Eurip. Hekabe 647 braucht wohl weder angeführt noch widerlegt zu werden.
[57]) Sie bestehen wohl meist nur aus höchstens zwei Strophenpaaren. Das Lied Trachin. 205 ff. hat nur eine Strophe ohne Antistrophe.

ausdrücklich unterschieden werden. Sie heissen bald *ὀρχηστικά*, bald *ὑπορχήματα*, und sind schon äusserlich leicht erkennbar an ihren lebhaften, zum Tanz einladenden Rhythmen[58].

Was nun die Stellung und Bedeutung dieser Chorlieder dem ganzen Drama gegenüber betrifft, so ist darüber Folgendes zu bemerken. Der Chor besteht in der bei weitem grösseren Anzahl der erhaltenen Dramen aus Leuten der Stadt oder der Gegend, in der die Handlung vor sich geht. Nur in verhältnissmässig wenigen ist er aus Personen zusammengesetzt, die erst aus weiterer Ferne an den Ort der Handlung gekommen sind; in diesem Falle jedoch sind sie entweder schon durch einen längeren Aufenthalt mit den Verhältnissen des Ortes und der handelnden Personen, oder, wenn sie erst kurz vor den in dem Drama dargestellten Ereignissen oder gar während derselben eingetroffen sind, wenigstens mit den handelnden Personen, vorzüglich mit der Hauptperson, in so weit vertraut, dass die allgemeinen Bedingungen der zu schildernden Handlung als ihnen hinlänglich bekannt vorausgesetzt werden können. Kurz, da, wie wir oben gesehen, der Prolog die Exposition des Dramas zu übernehmen hat, so ist das, was in ihm ausgeführt wird, jedes Mal als dem Chor bekannt zu denken; daher denn nach der älteren, kunstloseren Weise häufig der Chor selbst den Prolog vortrug, wie in einigen Dramen des Aeschylos und im Rhesos, oder wenigstens einen Theil des im Prolog Anzuführenden in der Parodos erläuterte, wie im Agamemnon. Von der Entwickelung der dem Drama eigenthümlichen Handlung konnte er natürlich nichts wissen, da ja diese eben eine neue, wenn auch auf den allgemeinen Bedingungen des Stückes (*τὰ ἔξω τοῦ δράματος*) begründete ist. Daher kann der Chor wohl selbst entweder den ganzen Prolog übernehmen oder einen Theil desselben, d. h. er kann wohl vor vollständig absolvirtem Prolog aus irgend einem besonderen Grunde erscheinen; er muss aber durchaus gleich nach der vollständigen Exposition, und kann nicht etwa erst nach dem Beginn der Entwickelung einer neuen Handlung, erst nach einem oder mehreren Epeisodien auftreten: denn der dem Drama eigenthümlichen Handlung soll er ja[59]) als ruhiger und freundschaftlicher Theilnehmer beiwohnen. Daher sagt, obwohl in ganz äusserlicher Auffassung, so doch für die meisten Fälle richtig das zwölfte Kapitel der Poëtik: Der Prolog ist der ganze Theil des Dramas vor dem Auftritt des Chors. Wenn aber der Chor unmittelbar nach der vollständigen Exposition im Prolog und vor der Entwickelung der eigentlichen Handlung auftreten muss, und wenn ferner die Parodos, wie wir oben gesehen haben, der Gesang oder Vortrag, den der Chor bei seinem Auftreten und während seines Vorbeimarsches an den Sitzen der Zuschauer oder unmittelbar nachher aufführt, also ein Einzugsgesang ist; so folgt daraus, dass die Parodos regelmässig unmittelbar nach dem Prolog gesungen oder gesprochen werden muss und niemals bis hinter ein Epeisodion verschoben werden kann. Jede Person also, die durch ihr erstes Auftreten auf die Entwickelung der Haupthandlung irgend einen wesentlichen Einfluss ausübt, kann erst nach der Parodos erscheinen. Danach hat also das zwölfte Kapitel der aristotelischen Poëtik in gewissem Sinne Recht, wenn es behauptet, die Parodos sei der erste Vortrag des Chors; denn in den meisten Tragödien fällt allerdings die Parodos mit dem ersten Vortrage vollständig zusammen. Doch ist diese Thatsache keine

---

[58]) Als solche Orchestika sind ausdrücklich genannt: Soph. Aj. 693 ff. Schol.: *ἔφριξ᾽ ἔρωτι· χρείας ἕνεκα τὸ χορικὸν νῦν παρείληπται· — — διὸ καὶ τὴν ὄρχησιν ποιοῦνται.* Im Chorliede selbst vgl. besonders V. 698—702. — Trach. 205. ff. Vgl. 216: *ἀείρομ᾽ οὐδ᾽ ἀπώσομαι τὸν αὐλόν,* und dazu der Schol.: *τὸ γὰρ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ᾽ ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται,* und zwar, wie der Text zeigt, zum Schall der Flöte. — Ausser diesen beiden hält Böckh noch für Tanzlieder: den Flehgesang an den Dionysos in der Antigone 1070—1097 oder 1115—1154 Dind. (vgl. Böckhs Uebers. der Antigone S. 182); das Lied Kön. Oed. 1079 ff. (1086 ff. Dind.); vgl. ebendas. S. 282. Ausserdem ist der Tanz noch deutlich zu erkennen in Eurip. Elektr. 859 ff. Bakch. 73 ff., wo ein kurzes Orchestikon in die Parodos eingelegt scheint; ebendaselbst 1153 ff. Asistoph. Thesm. 953 ff. Der Name *ὑπόρχημα* findet sich z. B. Athen. 14, p. 628 D. Luc de salt. 16. Plat. Jon. p. 534 C. Bekanntlich giebt es auch eine durchaus für sich bestehende Gattung von Dichtungen unter dem Namen »Hyporchemen.«   [59]) Aristot. Probl. 19, 48.

nothwendige, sondern eine rein zufällige, und in einzelnen Fällen wird die Parodos nicht der erste Chorgesang überhaupt zu sein brauchen; sind doch Dramen vorhanden, in welchen der Chor nicht gleich in der Orchestra, sondern vorher auf dem Proskenion, der Bühne, erscheint. Und endlich ist der Zusatz, die Parodos sei der erste Vortrag des ganzen Chors, nur dann richtig, wenn man in den vieldeutigen Ausdruck den Sinn legt, dass sich entweder zugleich oder nach und nach alle Mitglieder desselben daran betheiligen müssen[60]); denn ein Gesang oder ein Vortrag des vollstimmigen Chors, in welchem alle Mitglieder zugleich singen, wird die Parodos nicht immer zu sein brauchen, wenn sie es auch in vielen Fällen ist. Selbst für die successive Mitwirkung Aller spricht nicht sowohl eine innere Nothwendigkeit, als vielmehr die aus einer gewissen Neigung zur Symmetrie herzuleitende Gewohnheit der griechischen Dramatiker, nicht Einzelne exclusiv zu beschäftigen. Auch die Hypothesis zu den Persern hat im Allgemeinen Recht, wenn sie sagt, die Parodos sei ein Gesang, durch welchen der Chor seinen Einzug motivirt; denn wie die meisten auftretenden Personen unmittelbar nach ihrem Erscheinen offener oder verblümter anzudeuten pflegen, wer sie sind und weshalb sie kommen, so ist es auch ganz naturgemäss, dass der Chor eine solche Erklärung über die Gründe seines Kommens abgebe. Ja, man kann sogar behaupten, diese oder eine ähnliche Andeutung finde sich bald deutlicher, bald versteckter ausgesprochen, oft auch schon in dem Prologos vorbereitet, in jeder Parodos[61]): nur darf man nicht sagen, eben dieses sei der einzige oder auch nur der Hauptinhalt des Liedes; denn gewöhnlich dienen solche Erklärungen nur zur Einleitung, und der eigentliche Zweck desselben steht in weit innigerem Zusammenhange mit der Handlung des Drama's. Die äusserlichen Merkmale des Einzugsgesanges umfasst am vollständigsten die Erklärung des Scholiasten zu Euripides' Phönissen 202: danach ist die Parodos ein Lied, das der Chor in der Bewegung bei seinem Einzuge singt. Zur grösseren Deutlichkeit fehlt hier nur noch ein einziges Moment; wir müssen nämlich sagen: die Parodos ist der Vortrag, den der Chor in der Bewegung bei seinem Einzuge in die Orchestra, oder unmittelbar nach seiner Ankunft auf seinem Standpunkte in derselben hält. Wir unterscheiden mit Absicht »bei seinem Einzuge in die Orchestra« und »nach seiner Ankunft auf seinem Standpunkt in derselben«; denn es giebt Parodoi, auf welche der erste, und wieder andere, auf welche der zweite Ausdruck mehr zu passen scheint. Bloss auf Einzugslieder, die in der Bewegung vorgetragen werden, bezieht sich die Bemerkung des Scholiasten zu Arist. Acharn. 204, dass nämlich, wenn der Einzug des Chors mit einer gewissen Schnelligkeit geschieht, das trochäische Metrum angewendet werden kann, damit, wie der Scholiast sagt, die Worte schon die laufende Eile der Choreuten ausdrücken. Ebenso findet sich auch in vielen Einzugsliedern, bei deren Absingung der Chor gemessener und ruhiger die Räume der Orchestra durchschreitet, das anapästische Metrum, das für einen festen, fast militärischen Taktschritt das geeignetste ist. Und dass die Einzugslieder, bei deren Vortrag der Chor in Bewegung ist, oft ganz oder theilweise aus Anapästen oder Trochäen bestehen, hat wohl auch das zwölfte Kapitel der Poëtik andeuten wollen, wenn es den Gegensatz der Parodos, das Stasimon, ein Chorlied ohne Anapästen und Trochäen nennt: eine Definition, die, obwohl durchaus unrichtig, durch diese Annahme doch einigermassen erklärlich wird.

Eine Frage ist hier noch zu beantworten, die für die Feststellung des Begriffes der Parodos von der grössten Bedeutung ist: Kann es in einer und derselben Tragödie mehrere Einzugslieder geben? O. Müller behauptet nämlich[62]), wenn der Chor nicht mit einem vollstimmigen Gesange in geordneten

[60]) O. Müller Eumen. S. 89.

[61]) Man wird mich nicht missverstehen: eine solche Erklärung braucht nicht immer explicite gegeben zu werden; sie kann auch implicite in den Worten liegen. Wenn im Kön. Oed. in der Parodos der Chor den Seherspruch des Zeus anruft und begierig ist, seinen Inhalt zu hören, so ist das eben so gut, als wenn er sagt: Ich habe gehört, dass ein solcher Spruch ergangen ist; ich komme desshalb, um das Nähere zu erfahren.

[62]) Griech. Literaturg. II., S. 71.

Reihen, sondern in zerstreuten Linien und mit einem kommosartigen Liede die Orchestra betrete, so sei eine doppelte Parodos zu unterscheiden, eine kommatische und eine dem Stasimon ähnliche, die der Chor erst in seiner regelmässigen Ordnung vortrage. Halten wir diese Behauptung mit den von uns bisher gewonnenen Resultaten zusammen, so müssen wir sie bedeutend ermässigen. Da der Chor nur ein Mal die Orchestra betritt, und, wenn er sie betreten, meist nicht mehr verlässt, bevor das Drama zu Ende ist, und da er nach dem Abgange der Schauspieler gleichfalls sich entfernt, so ist eine eigentliche Parodos nur ein Mal möglich. Aber es giebt allerdings Dramen, in denen der Chor vor seinem Einzug in die Orchestra sich auf der Bühne befindet, später diese verlässt und nun erst in der Orchestra erscheint, und in solchen Dramen, wo zugleich die Parodos nicht der erste Vortrag des Chors ist (gegen Poët. 12.), muss man allerdings unterscheiden zwischen allen den Vorträgen, die der Chor während seines Aufenthaltes auf der Bühne hält, und dem Einzugsliede, welches er bei seinem Eintritt in die Orchestra anstimmt. Jene Lieder aber, die der Chor auf der Bühne vorträgt, können in keinem Falle *πάροδοι* genannt werden, und es bleibt deshalb das bei dem Einzuge des Chors in die Orchestra gesungene Lied stets die einzige eigentliche Parodos. Nur dann könnte man etwa zwei *πάροδοι* annehmen, wenn man *πάροδος*, vom Chor gesagt, ganz allgemein in der Bedeutung »Auftritt« nehmen dürfte: denn in der eben beschriebenen Art von Dramen tritt der Chor allerdings zwei Mal auf. Da man nun aber das Wort wohl vom Auftritt des Schauspielers, aber schwerlich von dem des Chors auf der Bühne gebrauchte, so ist selbst die Benennung, welche die Alten dem Auftreten des Chors in der Orchestra nach seinem Abzug von der Bühne, wo er vorher gewesen war, beilegten, die Benennung *ἐπιπάροδος*[63]), streng genommen nicht richtig, wenn nämlich dieses Wort eine zweite Parodos bedeuten soll. Nur in einem Drama, in dem der Chor die Orchestra betritt, dann wieder verlässt und zum zweiten Male betritt, beide Male an den Zuschauersitzen vorbeimarschirend, oder wo der Chor, in zwei grössere Massen gespalten, nicht zusammen, sondern in zwei Gruppen auftritt, nur in einem solchen würde man zwei eigentliche Parodoi unterscheiden können: unter den uns erhaltenen aber findet sich von der ersten Art kein einziges (die Ausnahmen sind nur scheinbar: so der Aias), von der zweiten nur eines, die Lysistrate des Aristophanes.

Nach diesen Erläuterungen ist der Begriff des Stasimon leicht zu entwickeln. Wenn die Parodos des Chors nothwendig war spätestens nach der Exposition des Dramas, d. h. nach dem Prolog, so wird das Stasimon nunmehr ganz und gar der Entwickelung der dem Drama eigenthümlichen Handlung angehören. Wo in dieser Entwickelung ein Ruhepunkt, ein Stillstand eintritt, da wird derselbe durch Einschiebung eines Stasimon bezeichnet: d. h. also: die Stasima werden die Grenzen bilden zwischen den einzelnen Epeisodien, deren erstes gleich nach der Parodos beginnt, und nach dem letzten Stasimon muss die Exodos eintreten. Sonach werden sich in den meisten Dramen Parodos und Stasima, Einzugslied und Standlieder, äusserlich leicht unterscheiden lassen; und nicht schwieriger wird die Trennung der Kommoi und der Stasima sein. Denn abgesehen davon, dass in der Regel der Kommos mit zum Epeisodion gehört und nur sehr selten dessen Grenze bildet, ist er auch daran leicht zu erkennen, dass er stets in einem Wechselgesange besteht meist zwischen dem Chor und einem Schauspieler[64]), und dass seine Rhythmen weit heftiger und leidenschaftlicher sein müssen, als die des Stasimon, wie denn ja der Dochmius hauptsächlich dem Kommos angehört. Eher könnte man ein Stasimon mit einem Tanzliede (Hyporchem) verwechseln; aber auch diese wird man an Rhythmen und Inhalt leicht herauserkennen, da sie dazu bestimmt sind, durch eine kurze, ausdrucksvolle mimische Darstellung eine besonders lebhafte, vorübergehende Empfindung stark zu bezeichnen[65]).

Auch dem Inhalte nach werden sich Einzugslieder und Standlieder leicht unterscheiden lassen.

---

[63]) Poll. 4, 108. Ich halte das Wort für ein Machwerk der Alexandriner.

[64]) *κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.* Aristot. Poët. c. 12. [65]) O. Müller: Griech. Literaturg. II., S. 72.

In den ersteren wird irgend wie von dem Erscheinen des Chors und seinen Gründen die Rede sein; ferner werden sie häufig in eine nähere oder entferntere Vergangenheit zurückgreifen, um diese mit der Gegenwart zu verbinden: aus bereits verflossenen oder noch bestehenden Zuständen wird die sich vorbereitende Veränderung abgeleitet und motivirt werden. Die Parodos hat somit wesentlich den Zweck der Vorbereitung, der Chor wird darin gewöhnlich sein Verhältniss zu den in dem Drama auftretenden Hauptpersonen kurz und in bestimmten Ausdrücken angeben; er wird den Zuschauer durch einige scharf bezeichnende Winke in der Art und Weise, in den Gründen und Motiven der sich entspinnenden Ereignisse orientiren; und zwar genauer und unparteiischer, als es durch irgend einen Schauspieler geschehen könnte, da diese bei den heraufziehenden Verwickelungen alle selbst betheiligt und interessirt sind, der Chor dagegen, wenn auch selten ganz parteilos, weit leidenschaftsloser und ruhiger den Begebenheiten gegenübersteht. Diese Orientirung des Zuschauers wird um so kunstvoller sein, je absichtsloser sie erscheint: da der Chor selbst von den sich erst entwickelnden, also zukünftigen Ereignissen nichts weiss, so werden seine gleichsam bewusstlos hingeworfenen Aeusserungen dem mit dem Inhalt der Fabel im Allgemeinen schon vertrauten Zuschauer die leitenden Gesichtspunkte, die ganze Auffassung und Tendenz des Dichters um so nachdrücklicher einprägen[66]). Weit mannigfaltiger kann der Inhalt der Stasima sein. Da sie dazu bestimmt sind, Ruhepunkte hinter den einzelnen Abschnitten der Handlung zu bilden, so werden sie stets in einer mehr oder weniger engen Beziehung zu dem vorangehenden Epeisodion stehen müssen; wenigstens tadelt Aristoteles[67]) ausdrücklich diejenigen Stasima, welche etwas so ganz Fremdartiges oder Allgemeines enthalten, dass sie mit der dargestellten Handlung in keinem innigeren Zusammenhange stehen, als mit jeder andern. Sie werden zu diesem Behuf allerdings auch in die Vergangenheit, gewöhnlich in die fernere, zurückgehen können, aber vorzüglich, um einen nur ideellen Zusammenhang — Behufs der Exemplicifirung — mit der Gegenwart nachzuweisen. Wie sich der Prolog zu den Epeisodien verhält, so verhält sich die Parodos zu den Standliedern; jene dient zur Einleitung, diese geben die leitenden Gesichtspunkte in dem bereits eingetretenen Conflicte an. Dies thun sie häufig in einer sehr tiefen, aufregenden Weise, aber doch mit würdigem Ernst und einer Gemessenheit und Ruhe, welche die Leidenschaft nie bis zu dem Punkt anwachsen lässt, wo der mimische Tanz den Ausdruck der Empfindungen übernehmen müsste: dies ist vielmehr den Hyporchemen vorbehalten. Wenn man überhaupt in der Poësie, in tragischen Chorgesängen von Verstandesreflexionen reden darf, so noch am ersten in den Stasimen. Der Chor ist nicht selten genöthigt, in Rücksicht auf die in dem eben beendigten Epeisodion geäusserten Ansichten seine Zustimmung oder sein Missvergnügen auszusprechen und zu motiviren, natürlich immer in poëtischer Weise. Danach liegt ein Moment der Wahrheit sowohl in der Erklärung der Hypothesis zu den Persern, welche das Stasimon als ein Lied bezeichnet, in welchem der Chor, ohne seinen Standpunkt zu verändern, die traurigen Begebenheiten des Dramas beklagt (nur dass diese Erklärung zu eng ist, und auch zu weit, denn sie passt auch auf die Kommoi), als auch in der Definition des Scholiasten zu Euripides Phönissen 202, wonach das Stasimon ein Lied ist, das der Chor nach der Parodos — aber auch nach einem anderen Stasimon oder einem Hyporchem — unbeweglich stehend singt, und das mit dem Stoffe des Dramas in Verbindung steht. Am ungeschicktesten aber und am äusserlichsten, ja selbst falsch ist die Erklärung des zwölften Kapitels der Poëtik, welche das Stasimon zu einem Liede ohne Anapästen und Trochäen machen will.

Wir kommen nunmehr zu der schwierigen Aufgabe, unsere Ansicht von der Parodos durch die Anwendung derselben auf die vorhandenen Dramen zu prüfen: das Stasimon lassen wir von nun an ausser Acht, da wir nur Behufs der genaueren Unterscheidung von der Parodos bisher ausführlicher davon gesprochen haben. Es wird aber das Beste sein, vor dieser Ausführung kurz anzugeben, in welcher

---

[66]) Man vgl. nur die Parodos des Agamemnon. [67]) Er nennt solche Stasima ἐμβόλιμα.

Weise sich wahrscheinlich die verschiedenen Arten der Einzugsgesänge auseinander entwickelt haben, um sie danach sogleich auseinander zu halten und einzutheilen[68]).

Da nämlich Parodos ein Einzugslied bedeutet, so sind wir[69]) der Ueberzeugung, dass in den ältesten Zeiten des Dramas, so weit wir nämlich dessen Entwickelungsgeschichte zu übersehen vermögen, die Parodos von dem durch die Seiteneingänge der Orchestra eintretenden und nach seinem Standpunkte bald schneller bald langsamer hinschreitenden Chore eben während dieser Bewegung an den Zuschauersitzen vorüber vorgetragen wurde. Danach würde die früheste Art der Parodos die sein, in welcher trochäische und anapästische Systeme die metrische Form des Gesanges bilden. Um die Einförmigkeit dieser Art des Einzugsliedes zu vermannichfaltigen, kamen die Dichter auf den Gedanken, in jene trochäischen und anapästischen Systeme antistrophisch geordnete Gesänge in rein melischen Formen einzuschieben, bei deren Vortrag dann der Chor, um sich den in dem grosson Raum des Theatrons zerstreuten Zuschauergruppen besser zu zeigen, stehen blieb, während er bei dem Beginn neuer anapästischer oder trochäischer Systeme wiederum vorwärts schritt, um bei dem Wiedereintritt melischer Formen anderswo anzuhalten. In der Natur der Sache war es begründet, dass man nach und nach die erwähnten Systeme selbst, mit denen die antistrophisch geordneten Gesänge verbunden wurden, gleichfalls nach den Gesetzen der strophischen Symmetrie baute. — Sobald aber ein Mal das Beispiel antistrophischer Lieder in der Parodos gegeben war, wurde auch der Uebergang zu solchen Einzugsliedern sehr leicht, die mit Beseitigung der trochäischen und anapästischen Systeme nur aus strophisch sich entsprechenden Massen bestanden. Solche Gesänge wurden vielleicht gar nicht während des Vorbeimarsches selbst, sondern unmittelbar nach demselben, sobald der Chor seinen Standpunkt erreicht hatte, vorgetragen. Parodoi ohne antistrophischen Bau in andern Metren als Anapästen und Trochäen scheinen sehr selten angewendet worden zu sein.

Dies wäre die Eintheilung der Parodoi nach den metrischen Formen, die in ihnen, natürlich in sehr wechselvoller Mannichfaltigkeit und Vermischung, zur Anwendung kamen. Es giebt aber auch noch einen andern Eintheilungsgrund, der hier nicht unberücksichtigt bleiben darf. In den frühesten Zeiten des Drama's nämlich scheint während der Parodos die Bühne meist leer oder die auf derselben befindlichen Schauspieler so in sich versunken gewesen zu sein, dass der Chor ohne Berücksichtigung derselben und seine Worte direkt an die Zuschauer richtend die Parodos vortragen konnte. Seit der weiteren Entwickelung und Vervollkommnung der dramatischen Kunst aber kam es, als die Schauspieler immer bedeutender zu werden und den Chor aus seiner ursprünglich so sehr bevorzugten Stellung zu verdrängen anfingen, sehr häufig vor, dass diese unmittelbare Beziehung zwischen Chor und Zuschauern aufgehoben und durch eine dem Princip der Einheit der Handlung entsprechende Wechselwirkung zwischen dem ersteren und den Personen der Bühne ersetzt wurde; in diesem Falle durfte der Chor nicht mehr unmittelbar mit den Zuschauern verhandeln, sondern er richtete fortan auch die Parodos an die Hauptträger der Handlung, deren Theilnehmer oder Beobachter er wurde, an die Schauspieler. In diesem Falle veranstaltete der Chor, der sich nun nicht mehr als ein integrirender Theil vom Ganzen ablöste, sondern dem Zwecke des Drama's sich unbedingt unterwerfen musste, seinen Einzug wahrscheinlich der Bühne näher, als dem Theatron; und da er dann, entweder von der auf der Bühne befindlichen Hauptperson

---

[68]) Damit die Grenzen dieser Abhandlung nicht gar zu weit ausgedehnt werden, können nur ganz kurz die Parodoi aus den einzelnen Dramen ausgesondert und allein in schwierigen Fällen ausführlichere Gründe für die aufgestellte Ansicht angegeben werden. Beim Leser muss Inhalt und Entwickelung der Handlung als bekannt vorausgesetzt und angenommen werden, dass er auch die auf die Parodos folgenden Chorgesänge einer kurzen Prüfung würdige. Dann wird er häufig finden, dass mit mehr Vorsicht und Genauigkeit verfahren worden ist, als es auf den ersten Anblick vielleicht scheinen könnte.

[69]) Mit O. Müller: Gr. Literaturg. II, S. 65 ff. u. Eumen. S. 88 ff.

gerufen oder durch irgend eine sie betreffende wichtige Nachricht von selbst hergetrieben, oft schon bei seinem Eintritt in einer heftigen, leidenschaftlichen Erregung sich befindet, so erscheint er zuweilen nicht in geordneten Schaaren *κατὰ στοίχους* und *κατὰ ζυγά*, sondern einzeln und zerstreut (*σποράδην*). Und weil er sich nun mit seinen Gefühlen gleich unmittelbar an die Person wendet, deren Schicksal seine Theilnahme in Anspruch nimmt, und diese ihm auf seine Aeusserungen antworten muss, so nimmt dann die Parodos mehr oder weniger die Form eines Dialogs an, jedoch des aufgeregten, leidenschaftlichen Dialogs zwischen Chor und Schauspieler, d. h. des Kommos. Eine solche Parodos könnte man ganz füglich eine kommos-artige, eine kommatische nennen: nur muss man sich dann hüten anzunehmen, es sei ausser ihr noch eine andere möglich. Denn auch in der kommatischen Parodos erreicht der Chor vom Eingange der Orchestra aus, obwohl immerhin oft in vielfach verschlungenen Wendungen und Gängen, seinen Standort: und da er sich, wenn er diesen (das Brettergerüst, die eigentliche Orchestra) erreicht, vor dem Ende des Stückes nicht wieder ganz aus den Räumen des Theaters entfernt, so ist eine zweite Parodos nicht möglich.

Wir gehen nunmehr an die Bestimmung der Stelle und des Umfangs der Parodoi in den einzelnen uns erhaltenen Dramen nach den aufgestellten Gesichtspunkten.

Bei Aeschylos gehören bei weitem die meisten Einzugslieder zu den an die Zuschauer unmittelbar gerichteten, und unter diesen wieder die meisten zu den anapästischen ohne antistrophische Entsprechung.

In den Persern betritt der Chor persischer Greise, noch ehe wir einen Schauspieler auf der Bühne erblickt haben, die Orchestra, und recitirt, während er die Räume derselben durchschreitet, zehn anapästische Systeme[70]), in denen er zuerst seine Stellung zu dem persischen Herrscherhause, dann als Grund seiner Ankunft die unendliche Bangigkeit um das ungeheure, schon so lange Zeit abwesende Heer angiebt. Es kann kein Zweifel sein, dass dies die Parodos und zugleich der Prolog des Stückes ist[71]). Zweifelhaft könnte es sein, ob man nicht auch die dem mit V. 65 beginnenden antistrophischen Gesange, dem ersten Stasimon, folgenden vier anapästischen Systeme nebst den vier sie schliessenden trochäischen Versen zur Parodos ziehen muss, die dann 15 leicht erkennbare Abtheilungen umfassen würde.

Ganz ähnlich wie in den Persern ist es in den Schutzflehenden des Aeschylos. Auch hier hat der Chor den Prolog, auch hier hält er, ehe ein Schauspieler die Bühne betreten, seinen Einzug mit Anapästen und zwar neun Systemen[72]). Von des Nils Mündungen sind die Töchter des Danaos geflohen, um der Ehe mit des Aegyptos Söhnen zu entgehen, und nach Argos haben sie sich mit den Zeichen der Hülfeflehenden, den mit Wollenfäden umwundenen Oelzweigen, gewandt, um hier in der befreundeten Stadt, der Geburtsstadt der Io, Schutz vor den Verfolgern zu erhalten. Auch hier lässt der Inhalt keinen Zweifel, dass wir die Parodos des Stückes vor uns haben; unmittelbar auf sie folgt, wie in den Persern, das erste Stasimon von nicht geringer Ausdehnung.

Im Agamemnon tritt der Chor erst nach dem Prologe, den hier der Feuerwächter auf dem Königspalaste von Argos hält, in die Orchestra ein, und recitirt während seines Einzuges an die Zuschauer gewendet — denn der Feuerwächter entfernt sich von der Bühne, sobald er das Zeichen erblickt hat — neun anapästische Systeme[73]). Die zurückgebliebenen Greise von Argos besprechen ausführlich ihre

---

[70]) V. 1—64. O. Müller Eumen. S. 89 rechnet nur neun Systeme; wohl ein blosser Irrthum.

[71]) Daher die Hypothesis: *προλογίζει χορὸς πρεσβυτῶν.*

[72]) V. 1—40. Ritter (zur Poëtik c. 12. S. 170) bringt hier zehn heraus: er scheint, was nicht angeht, auch hinter V. 11, der kein paroemiacus ist, ein System zu schliessen. — G. Hermann hält (El. doctr. metr. S. 728 f.) in den Persern das erste Stasimon für die Parodos. S. die folgende Anm.

[73]) V. 40—103. G. Herrmann hält, wie man aus El. doctr. metr. S. 728 ersehen kann, im Agamemnon V. 104—154 für die Parodos. Dann möchte ich wissen, was die Verse 40—103 für ein Lied vorstellen sollten.

Schicksale seit dem Auszuge des gewaltigen Heeres nach Troia, das nun schon das zehnte Jahr abwesend ist, ohne den um die Helena entstandenen Kampf beendigt zu haben. Da jetzt Klytämnestra, die noch während der Parodos auf der Bühne sichtbar wird[74]), den Göttern feierliche Opfer bringt, so sind die Männer neugierig geworden und möchten erfahren, ob und was für eine Nachricht über die so lange Entfernten eingegangen ist. Auch hier ist die Parodos unverkennbar. Auf sie folgt, wie in den Persern und Schutzflehenden, sogleich das erste Stasimon.

Sehr eigenthümlich und schwer zu bestimmen ist das Verhältniss der Parodos in den Eumeniden. Der erste Vortrag des Chors (140—177) ist offenbar keine Parodos; denn aus V. 39 ff. geht hervor, dass die Eumeniden noch nicht auf der Orchestra, sondern seit Anfang des Stücks, erst den Zuschauern unsichtbar, später — wahrscheinlich schon von V. 64 an — sichtbar, schlafend hinter der mittleren Bühnenwand zu denken sind[75]); und da sie erst unmittelbar vor Anfang, ja zum Theil selbst während ihres ersten Liedes erwachen, so müssen sie dieses auch noch auf der Bühne gesungen haben. Auch der ganze Dialog mit Apollon (177—231) findet noch auf der Bühne statt. Nach V. 231 entfernt sich der Chor von dem Proskenion[76]) und erscheint später nach vollständiger Veränderung der Dekorationen auf den Periakten und nach Verlegung des Schauplatzes von Delphi nach Athen, vor V. 244 auf seinem eigentlichen Platze, der Orchestra. Unmittelbar vor V. 244 beginnt also der Einzug des Chors, die *εἴςοδος*. Schon Müller[77]) hat ausführlich erörtert, dass die Eumeniden *σποράδην*, d. h. zerstreut eintraten; denn sie suchen den Orestes, zu dessen Verfolgung sie sich (231) aus dem delphischen Tempel aufgemacht haben; in zwei Reihen durcheilen sie dem Proskenion nahe die Orchestra und erreichen mit V. 320 ihren Standort. Also zerfällt hier der Einzug des Chors in zwei Theile: zuerst erscheinen die Choreuten *σποράδην*, indem sie den Orestes suchen; sobald sie ihn auf der Bühne, Hülfe flehend am Altar der Athene erblickt haben, treten sie zusammen, da nunmehr der Grund des zerstreuten Umherschweifens wegfällt; und dann schreiten sie in geordneten Reihen nach dem mit der Bühne, dem Aufenthalt ihres Opfers, in Verbindung stehenden Brettergerüst. Danach zerfällt auch der Einzugsgesang in zwei Theile. Während des Suchens und unmittelbar nachdem sie Orestes gefunden, sprechen die paarweise eintretenden Eumeniden[78]) ihre Worte nach der Bühne hin, indem sie nach der Entdeckung des Verfolgten an diesen selbst sich wenden; mit V. 307 begeben sie sich in geordneten Zügen nach der eigentlichen Orchestra und singen während dessen fünf anapästische Systeme, Front nach den Zuschauern[79]). Nicht als ob nun zwei Parodoi anzunehmen wären; denn da die Eumeniden nur einen Chor haben, können sie auch nur ein Einzugslied haben: aber da dieses von Anfang bis zu Ende seiner äussern Darstellung nach nicht gleich ist, so scheidet es sich von selbst in zwei eng zusammenhängende Theile, einen kommatischen, wahrscheinlich nach den Gesetzen der antistrophischen Symmetrie gebauten[80]), und den reglmässigen, vom geordneten Chor vorgetragenen, aus Anapästen bestehenden (V. 307 ff.). Weil nun diese letztere Hälfte, die eigentliche Parodos, anapästisch ist, so haben wir die Parodos der Eumeniden mit zu dieser Art von Einzugsliedern ziehen zu müssen geglaubt.

Dass das eben behandelte Lied aber wirklich die Parodos in den Eumeniden ist, ergiebt sich auch hier, von andern Beweisgründen abgesehen, deutlich aus dem Inhalt; denn obwohl der Chor nicht zum

[74]) Vgl. V. 83.

[75]) Wahrscheinlich wird das Innere des Apollon-Tempels durch Aufziehung eines Vorhangs sichtbar. Vgl. O. Müller, Eum. S. 102 ff. 105. [76]) *χοροῦ μετάστασις*. Poll. 4, 108. s. Müller.

[77]) Nach der in der Vita Aeschyli aufbewahrten Notiz. S. O. Müller Eum. S. 86.

[78]) Daher der Dualis *λεύσσετον* in V. 255. Vgl. O. Müller Eum. S. 86.

[79]) Wenigstens redet der Chor in den Anapästen den Orestes durchaus nicht mehr an; im Gegentheil sagt er auf ihn hinweisend, also doch wohl zu den Zuschauern gewendet, V. 316: *ὅδ' ἀνήρ*.

[80]) V. 253 ff. Vgl. Müller S. 18 u. 86.

ersten Mal — gegen Poët. 12 — vor den Augen der Zuschauer erscheint, so giebt dennoch bei seinem ersten Auftreten in der Orchestra seine Führerin in einigen dem kommatischen Theile der Parodos vorangehenden Iamben (244 ff.) ausdrücklich den Grund an, weshalb sie nach Athen geeilt sind; und nachdem dann in dem folgenden Chorgesang die einzelnen Eumeniden ihren unversöhnlichen Hass gegen den Muttermörder ausgesprochen, dem selbst im Hades keine Ruhe werden soll, reden sie in dem anapästischen Theil der Parodos (307 ff.) allgemeiner über ihr Wesen, den Zweck und Grund ihres Daseins, gerade so, wie der zuerst auf der Bühne erscheinende Schauspieler gewöhnlich mit einigen Worten, wer er ist und weshalb er gekommen, zu verkünden pflegt.

Nicht antistrophisch geordnete, trochäische Einzugslieder hat Aeschylos nicht; und obwohl der Scholiast zu Arist. Acharn. 204 ausdrücklich behauptet, dass eben so wohl tragische wie komische Dichter sich der Trochäen in der Parodos bedient hatten, so finden wir doch in keiner der uns erhaltenen Tragödien der drei grössten tragischen Dichter eine Bestätigung dieser Angabe. Selbst trochäische Systeme unter antistrophische Lieder in melischen Formen vertheilt suchen wir vergebens. Diese Arten der Parodos scheinen also doch hauptsächlich, wenn auch nicht ausschliesslich, der Komödie eigen gewesen zu sein, und nur hin und wieder, aber verhältnissmässig gewiss sehr selten, auch in der Tragödie Anwendung gefunden zu haben.

Eine sehr merkwürdige Parodos ist die der Sieben vor Theben. Mit V. 78 betritt der Chor thebäischer Jungfrauen die Orchestra und singt ein langes, herrliches Lied, in dem die Schrecken des Krieges meisterhaft geschildert werden. Es ermangelt der antistrophischen Entsprechung und sein Hauptmetrum ist das dochmische: denn aus reinen Dochmien besteht eine sehr grosse Anzahl von theilweise unmittelbar auf einander folgenden Versen[81]), und bei weitem die Mehrzahl der übrigen enthält einzelne Dochmien, die bald mit Iamben, bald mit Kretikern, bald mit Päonen vermischt sind; nur in sehr wenigen findet sich gar kein Dochmius. Schon daraus ergiebt sich, dass dies Lied in grosser Aufregung, nicht vom vollstimmigen Chor, sondern von den einzelnen Choreuten stückweise gesungen wird, und dass der Chor während des Vortrags weder in geordneten Reihen sich bewegte noch auch still stand, sondern wahrscheinlich unter heftiger mimischer Gesticulation die Räume der Orchestra bald hierhin, bald dorthin sich ausbreitend durcheilte. Das Lied kann also kein Stasimon sein — es ist ja auch das erste des Drama's, und für ein Tanzlied (Orchestikon) ist es viel zu lang; ein Kommos endlich ist es auch nicht, denn es ist nicht an die Schauspieler gerichtet; Eteokles, der nach V. 77 hinausgeeilt ist, um die Truppen an den Thoren aufzustellen[82]), kommt erst vor V. 166 zurück, um nunmehr auch die Feldherren an die Thore zu vertheilen: es muss mithin die Parodos sein. Und das bestätigt auch der Inhalt. Die durch den furchtbaren Kriegslärm, der die ganze Stadt durchtönt, durch die Ankunft des ungeheuren feindlichen Heeres erschreckten Mädchen erzählen, welche Angst sie schon ausgestanden. Diese Angst eben hat sie hergescheucht: denn aus den Gezelten bricht bereits das argeiische Heer hervor (79); eine unendliche Masse von Reiterei strömt voraus, von den zum Himmel empor wirbelnden Staubwolken angemeldet (80—82). Durch das ganze Gefilde tobt das Geschrei wie ein wüthender Bergstrom (84. 85). Dann folgt ein inbrünstiges Gebet an alle in Theben verehrte Götter, das aber stets wieder unterbrochen wird durch die Schilderungen der Bewegungen des feindlichen Heeres. Ueberall schimmert die Absicht hindurch, den Zuschauer zu orientiren, in seinem Geiste ein lebendiges Bild von dem trostlosen Zustande Thebens so wilden Heeresmassen gegenüber hervorzurufen. Gerade in diesen fortwährenden Unterbrechungen der Gebete durch die Beschreibungen der argeiischen Truppenbewegungen bewährt sich dies Lied als Parodos, wie ja auch gleich in den ersten Versen der Chor sein eiliges Herannahen durch das Bedürfniss motivirt, in so gefahrvollen Zeiten der Hülfe der Götter sich zu versichern. Das Schwierigste ist, die Stellungen

---

[81]) So der grösste Theil der Verse 79—99. [82]) Vgl. V 57. 58. 65.

und Bewegungen des Chors sowohl während des Vortrags als unmittelbar nach demselben sich zu vergegenwärtigen. Jedoch fällt einiges Licht in diese Dunkelheit, wenn man die letzten Verse des Liedes von V. 166 an näher betrachtet. Schon Droysen hat in seiner Uebersetzung diese in Strophe und Antistrophe getheilt[83]); und obwohl Dindorf in seinen Metra Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis S. 13 diese Andeutung nicht weiter beachtet hat, so ist doch nichts gewisser, als dass hier wirklich eine antistrophische Anordnung stattfindet. Denn dem V. 166 entspricht genau 174 (Dind.), dem V. 167 der V. 175; den Versen 168, 9 die Verse 176, 7; dem V. 170 der Vers *μελόμενοι δ' ἀρήξατε*, wenn man *ἀρήξατε* in *ἔρξατε* verwandelt[84]); und zuletzt entsprechen wieder V. 171. 2 ganz genau den Versen 180. 1. So haben wir durch eine gewiss nicht unpassende noch unbegründete Aenderung am Ende dieses langen, nicht antistrophischen Liedes einen kleinen, antistrophisch gebauten Abschnitt erhalten, den Aeschylos nicht ohne Grund jenem angefügt haben kann. Es scheint unzweifelhaft, dass während der dem V. 166 vorausgehenden Gebete die Mädchen bei den einzelnen Götterbildern, welche V. 265 erwähnt werden, zerstreut waren, die eine Gruppe hier, die andere dort. Bei diesen einzelnen Götterbildern verrichten sie knieend ihre Gebete, die daher stets nur an einen Gott gerichtet sind, erst an Zeus (117 ff.), dann an Pallas (129 ff.), dann an Poseidon (131 ff.), an Ares (135 ff.), an Aphrodite (140 ff.), an Apollon und Artemis (145 ff.), und zuletzt endlich an die eigenthümlich thebäische Göttin Onka (Athene. 164). Die letztere jedoch scheint in der Orchestra keine Statue gehabt zu haben[85]). Nachdem so alle thebischen Götter einzeln geehrt worden sind, verlassen die bisher bei ihren Bildern zerstreuten Gruppen des Chors ihre Stellung und eilen nach der eigentlichen Orchestra, wo sie wahrscheinlich nochmals niederfallen. In dieser demüthig flehenden Stellung, jetzt aber vereinigt, singt der Chor dann[86]), noch immer nicht beruhigt, das folgende Gebet, das nun nicht mehr an an eine einzelne Gottheit, sondern an alle gerichtet ist[87]); und weil nunmehr die gewöhnliche Ordnung hergestellt ist, da jetzt der ganze Chor *κατὰ στοίχους* und *κατὰ ζυγά* an der Erde hingestreckt liegt, so wird diese Ordnung äusserlich auch durch den antistrophischen Gesang angedeutet. Schon vor V. 166 ist nun Eteokles wiederum auf der Bühne erschienen; er hat ohne Zweifel noch den letzten Theil der an die einzelnen Götter gerichteten Gebete, während deren der Chor in Gruppen zerstreut war, angehört[88]); vielleicht eilen sogar, durch sein Erscheinen aufgeschreckt, die Jungfrauen von den Götterbildern weg nach dem im Centrum derselben liegenden Brettergerüst; wenigstens ist er bereits Zeuge dieser Bewegung. Deshalb sagt er weiter unten (265) an den Chor gewendet: Und weil du jetzt ausserhalb der Götterbilder bist[89]), im Kreise derselben nicht mehr verweilst, so stimme nunmehr, um die Kraft der Meinen zu erhöhen, statt der ängstlichen Gebete den heiligen Schlachtgesang an (268 ff.). Durch Eteokles' scheltende Anrede V. 182 ff. werden die früher auf den Knieen liegenden Mädchen wahrscheinlich zum Aufstehen bewogen, und sind von nun an in der gewöhnlichen Ordnung und Stellung auf ihrem eigentlichen Standorte.

Eine an die Zuschauer gerichtete, antistrophisch geordnete Parodos ohne eingeschobene anapästische und trochäische Systeme finden wir bei Aeschylos nur in den Choëphoren. In dieser Tragödie hält Orestes am Grabe seines Vaters, von Pylades begleitet, den zum Theil verloren gegangenen Prolog.

---

[83]) Wenigstens in der zweiten Ausgabe, die ich allein benutzen konnte.

[84]) D. h. schliesst uns ein, schirmt uns; wie *ἔρχατο σάκεσσιν* Il. 17,354. Das Verb. in dieser Form (*ἔργ.*) Soph. OT. 894. [85]) Dies deutet das *πρὸ πόλεως* V. 164 an. [86]) Bereits *ἐκτὸς οὖσ' ἀγαλμάτων* V. 265.

[87]) V. 166, ff.: *ἰὼ παναλκεῖς θεοί, ἰὼ τέλειοι τέλειαί τε γᾶς τᾶσδε πυργοφύλακες.*

[88]) Er sieht sie noch *βρέτη πεσούσας πρὸς πολισσούχων θεῶν.* V. 185.

[89]) Dadurch beweist der Chor, dass er den ersten Schrecken überwunden hat. Falsch übersetzen Droysen (»von diesen Bildern tretend«) und Schütz (recedens a simulacris); beide haben das *οὖσα* (*ἐκτὸς οὖσ' ἀγαλμάτων*) nicht beachtet.

Als er den Chor nahen sieht (V. 10 ff.), schwarzgekleidete Mädchen: in deren Begleitung Elektra dem Vater ein Todtenopfer bringen will, fordert er (V. 20) den Pylades auf, sich mit ihm zu entfernen; und sobald die Bühne leer geworden ist, vollendet der Chor seinen schon nach V. 10 begonnenen Zug durch die Orchestra, und singt, auf seinem Platze angekommen, ein Lied (22 — 83), aus zwei Strophenpaaren und einer Epodos bestehend. Was schon Orestes, als er seine Schwester erblickte, richtig vermuthet hatte (V. 14 ff.), das sprechen auch die Mädchen selbst als Zweck ihres Kommens aus: aus dem Hause sind sie entsandt, um mit Elektra dem Agamemnon eine Grabesspende darzubringen (V. 22 ff.). Denn Klytämnestra, vom bösen Gewissen gequält und jetzt noch von einem furchtbaren Traum geängstigt, hat nach Befragung der Traumdeuter (37) beschlossen, dem von ihrer Hand gefallenen Gemahl eine Sühne darzubringen, um die böse Vorbedeutung der nächtlichen Erscheinung von sich abzuwenden. Es ist wohl unbestreitbar, dass dies Lied die Parodos des Chors ist.

Endlich ist uns in den Tragödien des Aeschylos auch noch eine kommatische Parodos erhalten, d. h. eine Parodos, welche nicht an die Zuschauer, sondern an einen auf der Bühne befindlichen Schauspieler gerichtet ist und die Form eines Dialogs zwischen dem Chor und diesem angenommen hat. Im Prometheus nämlich ist das Lied 397 ff. (*στένω σε τᾶς οὐλομένας*) vom Scholiasten zu Aristophanes' Wespen 270 als ein Stasimon bezeichnet und mit Recht: es bildet die Grenze für das Epeisodion des Okeanos. Diesem Stasimon geht aber nur ein anderes Chorlied voraus, also das erste, das der Chor vorträgt, nämlich: *Μηδὲν φοβηθῇς· φιλία γὰρ ἥδε τάξις.* Der Chor kann hier nicht nach der gewöhnlichen Weise durch die Orchestra schreiten, denn er kommt auf einem Flügelwagen durch die Lüfte gefahren (V. 131. 135). Dieser Flügelwagen bringt ihn ohne Zweifel, wie später Okeanos auf einem Greifen[90]) nach der Bühne hinabschwebt, gleich bis an das Brettergerüst der Orchestra, und hier angelangt singen die Okeaniden ein Lied von zwei Strophenpaaren[91]), in welches Prometheus jedes Mal hinter Strophe und Antistrophe mit einem anapästischen Systeme einfällt. Der Anfang bezeichnet das Lied sogleich als Parodos. »Freundlichen Sinns Ist unsre Schaar wechselgeschwinden Flügelschlags diesem Geländ eilig genaht; sobald ich Des Vaters Herz endlich erweicht, Trugen mich her die geschwinden Lüfte. Des Hammers« (mit welchem Hephästos den Prometheus anschmiedete) »weithallender Schlag Durchdrang der Meergrotte-Gemach; er scheuchte mir Scheuen die blöde Scham fort; Schuhlos in beflügeltem Wagen kam ich«[92]). Da der angeschmiedete Prometheus von der Bühne nicht entfernt werden konnte, so war hier eine kommatische, an den Schauspieler gewendete Parodos durch die Umstände fast unabweisbar geboten[93]).

Sophokles hat die älteste Art der Parodoi, in nicht antistrophisch geordneten Anapästen, nur ein Mal, im Aias. Nachdem nämlich der Prolog, von Athena und Odysseus gesprochen, den Zuschauer von dem Wahnsinn des Aias in Kenntniss gesetzt hat, dieser selbst auch auf den Ruf der Göttin erschienen ist und die Verwirrung seines Geistes durch seine eigenen Worte bezeugt hat, wird die Bühne leer[94]),

---

[90]) *τετρασκελὴς οἰωνός* V. 395.

[91]) V. 128 — 135 = 144 — 151 und 159 — 166 = 178 — 185. Von dem Flügelwagen steigen die Okeaniden auf Prometheus' Bitte (272 ff.) erst herab mit V. 283   [92]) So Droysens Uebersetzung.

[93]) Das Metrum dieser Parodos ist recht dazu geeignet, den schnellen Flug der Okeaniden durch die Luft sinnlich darzustellen; jedoch ist es mir nicht möglich, mit den meisten Herausgebern hier Ionici a minore als Basis der metrischen Form anzunehmen. Die *θοαὶ ἅμιλλαι* (129) werden am besten nachgebildet, wenn man eine Dipodia iambica mit einem Choriambus verbunden als Grundlage ansieht; denn dann liegt jener Wettstreit in dem Metrum selbst:

⏑ — ⏑ —, — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ —, — ⏑ ⏑ —
⏑ — ⏑ —, — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ —, ⏑ — — u. s. w.

Wie herrlich sind dann auch, um die Eile des Windes auzudrücken, die logaödischen Daktylen (131 u. 135) eingeschoben. Dindorf ist von der richtigen Versabtheilung der Poët. Scen. in den »Metris« abgewichen.

[94]) Aias ist schon 117 abgegangen, Athena und Odysseus entfernen sich 133.

und es erscheint in der Orchestra der Chor, der an den Zuschauern vorbei nach seinem Standorte schreitend sechs anapästische Systeme vorträgt (134—171). Zwar wird in denselben Aias stets angeredet; dass er aber trotzdem nicht auf der Bühne ist, ergiebt sich sowohl aus V. 116 ff., als auch aus der Unterredung des Chors und der Tekmessa (201 ff.). Die salaminischen Seeleute geben den Grund an, weshalb sie gekommen: Odysseus hat unter dem achäischen Heere das Gerücht verbreitet[95]), Aias habe im Wahnsinn die erbeuteten Heerden erschlagen; und weil sie selbst als Untergebene des Aias an seinem Glück und Unglück den lebhaftesten Antheil nehmen (136 ff.), so wollen sie erfahren, ob das Gerücht wahr ist. Es kann kein Zweifel sein, dass dies die Parodos der Tragödie ist. Unmittelbar auf sie (172—200) folgt das erste Stasimon, wie in mehreren äschylischen Dramen.

In der Antigone desselben Dichters haben wir das einzige Beispiel einer sonst verloren gegangenen Art des Einzugsliedes. Nachdem Antigone und Ismene, die den Prolog gesprochen, nach V. 99 von der Bühne abgetreten sind, zieht der Chor mit einem strophisch gebauten Liede ein, in welchem jedoch hinter jeder Strophe und Antistrophe gleichfalls antistrophisch sich entsprechende anapästische Systeme folgen. Dass es die Parodos der Tragödie ist, zeigt ausführlicher Böckh in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung S. 180.

An die Zuschauer gerichtete, antistrophische Parodoi ohne eingeschobene anapästische und trochäische Systeme hat Sophokles im König Oedipus und in den Trachinierinnen. Im König Oedipus betritt der Chor, von Thebens Fürsten berufen (V. 144) nach dem Abgange aller im Prolog thätig gewesenen Personen[96]) die Orchestra. Er hat vernommen, dass von Python's goldenem Tempel ein Götterspruch nach Theben gekommen ist (151 ff.), und in banger Erwartung, was derselbe enthalten mag, naht er dem Palaste seines Königs (153 ff.). An die Veranlassung jenes Götterspruchs, an die in Theben plötzlich ausgebrochene Pest sich erinnernd, malt er dann mit lebendigen Farben die allgemeine Noth des Landes, »das gottverlassen, blüthelos verschmachten muss,« und ruft endlich alle Götter an, den Gott der Pest, den ärgsten Feind der andern Götter, zu vertreiben. Dies Lied ist die Parodos des Stückes.

In den Trachinierinnen hat Deïaneira erst allein, dann im Dialog mit einer Dienerin und Hyllos den Prolog gesprochen. Sie ist in Sorgen um ihren göttergleichen Gemahl Herakles, den, wie nun schon so oft, auch jetzt wieder ein neidisches Schicksal von der Seite seiner Gattin entfernt hat, ohne dass sie weiss, wo er sich aufhält. Im fremden Lande, in Trachis, fühlt sie die Last des Kummers doppelt. Nach einem Gespräch, während dessen sich Hyllos entschliesst, seinem Vater nach Euböa nachzuziehen, bleibt sie einsam auf der Bühne zurück. Da erscheint der Chor trachinischer Jungfrauen (V. 94) in der Orchestra; er hat von dem Kummer der fremden Fürstin gehört, er kennt auch den Grund desselben (V. 103 ff.). An Helios, den allschauenden, den in ihrem Erstreben die flimmernde Nacht stets von Neuem gebiert und stets wieder hinbettet, wenden sich deshalb die Mädchen mit der Bitte, den Aufenthalt des viel Duldenden anzugeben (94 ff.), der von Mühen und Gefahren so vielfach umstürmt wird, wie die Wogen im kretischen Meere vor Boreas und Notos hin- und hertreiben (112—118). Dann sich plötzlich an Deïaneira wendend, rathen sie ihr liebevoll, die Hoffnung nicht sinken zu lassen (124 ff.): denn wie die gewundenen Pfade der Bärin (130), gehen ja stets in die Runde die Schicksale der Menschen, und auf Leid muss wieder Freude folgen (127 ff.). In der auf die ihrem Gedankengange nach eben entwickelten zwei Strophenpaare folgenden Epodos (132—140) werden dieselben Trostgründe kürzer und gleichsam recapitulirend wiederholt. Dass dieses Lied die Parodos der

---

[95]) V. 142—150. Es ist also zwischen dem Abgang des Odysseus und dem Einzug des Chors eine Pause zu denken. Die Erörterung über die scheinbare Epiparodos des Aias muss hier des Raumes wegen unterbleiben.

[96]) Oedipus geht nach V. 146, der Priester nebst der Deputation nach V. 150 ab.

Tragödie ist, kann nicht bezweifelt werden[97]); unsicherer scheint es, ob man sie zu den kommatischen, an den Schauspieler, oder zu den an die Zuschauer gerichteten Einzugsliedern rechnen soll. Denn Deïaneira ist, wie gesagt, während des Einzugs auf der Bühne und wird in dem letzten Theil des Chorgesanges ausdrücklich angeredet. Dennoch scheint die Parodos nicht zu den kommatischen zu gehören. Denn erstens trägt der Chor, von Deïaneira nicht unterbrochen, sein Lied in stetigem Gesang vom Anfang bis zum Ende vor, und zweitens ist es sehr wahrscheinlich, dass der Anfang, d. h. die erste Strophe und Antistrophe und die zweite Strophe nicht an Deïaneira, sondern an die Zuschauer gerichtet sind. In der ersten Antistrophe (V. 104) wird von ihr sogar in der dritten Person gesprochen, und das Gebet an Helios kann wohl nur, Front nach dem Theatron zu, vorgetragen worden sein. Erst in der zweiten Antistrophe wenden sich die Mädchen mit einer leichten Schwenkung nach der Deïaneira hin, und die nunmehr folgenden Worte werden allerdings lediglich an sie gerichtet.

Eine entschieden kommatische Parodos dagegen, ganz ähnlich der des äschylischen Prometheus, finden wir im Philoktetes. Nachdem im Prologe (1 — 135) Odysseus den Neoptolemos überredet hat (113 ff.), dem auf dem öden Lemnos ausgesetzten Philoktetes den Bogen des Herakles zu rauben, ohne welchen Troja nicht erobert werden kann, entfernen sich beide (nach V. 134), Odysseus, um zum Schiffe zurückzukehren und die Entwickelung seiner List abzuwarten (132), Neoptolemos, um den Chor, seine Krieger, herbeizuholen, die ihm bei der Ausführung seines schwierigen Unternehmens helfen sollen. Nach einer Pause erscheint er wieder und mit ihm der Chor (V. 135): aus den ersten Worten des letzteren geht hervor, dass unterwegs Neoptolemos angefangen hat, seinen Kriegern die Rolle deutlich zu machen, welche sie bei dem Versuch, den Philoktetes zu betrügen, spielen sollen. Doch ist dies Geschäft noch nicht beendigt: denn der Chor, im Uebrigen der Klugheit seines Herrschers ganz vertrauend (138 ff.), fragt denselben nur noch, was er fremd im fremden Land dem argwöhnischen Manne (Philoktetes) verheimlichen oder offenbaren soll; und in dem sich sodann entwickelnden Zwiegespräch, welches der Chor in antistrophisch sich entsprechenden Liedern[98]), Neoptolemos meist in Anapästen fortführt[99]), erfährt der Chor das Nähere über das klägliche Leben des Philoktetes, so dass in ihm das rührendste Mitleid für den armen Verlassenen erweckt wird (169 ff.). Dieses Lied muss offenbar als Parodos des Chors gelten: denn der Zuschauer erfährt nicht bloss, aus welchem Grunde die alten Krieger erscheinen (*δι' ἣν αἰτίαν πάρεστι*), sondern er wird auch ausführlich mit der Lage und den Verhältnissen der Hauptperson des Stückes bekannt gemacht. Auf den ersten Anblick könnte man es für wahrscheinlich halten, dass der Chor, von Neoptolemos geführt, anfänglich auf der Bühne auftrete, um erst später von dieser herab auf die Orchestra zu steigen. Dem ist aber nicht so. Denn wir sehen in dem ganzen Stücke durchaus keine Veränderung in der Stellung des Chors vor sich gehen: er bleibt, wo er sich einmal aufgestellt. Daher muss er auch gleich in der Orchestra erschienen sein. Ferner muss der Gesang auch schon als Grenze zwischen dem Prologos und einem Epeisodion, dem des Philoktetes, die Parodos sein; wofür endlich der Umstand unwiderleglich spricht, dass von den folgenden Chorgesängen die Verse 391 — 402 = 507 — 518 Strophe und Antistrophe eines unbedeutenden Kommos sind und die Verse 676 — 729 auf den ersten Anblick sich als das erste Stasimon der Tragödie darstellen. Wir hätten hier also bereits das zweite Beispiel einer kommatischen, an einen Schauspieler gerichteten Parodos, wie wir deren noch mehrere erhalten werden.

Ganz eben so entschieden kommatisch ist nämlich sogleich auch das Einzugslied in der Elektra des Sophokles. Den Prolog haben hier Orestes und sein Erzieher — Pylades ist stumme Person —;

---

[97]) Deïaneira sagt V. 141 zum Chor: *πεπυσμένη πάρει.*

[98]) V. 135 — 143 = 150 — 158; 169 — 179 = 180 — 190; 201 — 209 = 210 — 218.

[99]) In dem letzten Strophenpaar unterbricht Neoptolemos den Chor in Strophe und Antistrophe selbst.

sie alle sind der Aufforderung des delphischen Apollon gemäss gekommen, um an Klytämnestra und Aegisthos Rache zu nehmen für die Ermordung Agamemnon's; es wird die Ausführung des Planes berathen. Durch herannahende Tritte werden sie von der Bühne vertrieben (78—85); es erscheint Elektra, die ein langes Klagelied in antistrophischen Anapästen anstimmt (86—120). Zugleich mit oder unmittelbar nach ihr muss der Chor, der aus argeiischen Mädchen besteht, gekommen sein: schon gewöhnt daran, die unglückliche Königstochter zu trösten, und auch jetzt wieder in dieser Absicht genaht[100]), weiss er bereits, dass sie in unermesslichem Jammer über des Vaters Tod von Neuem die unersättliche Wehklage erweckt hat (121 ff.); er geht daher sogleich auf ihren Kummer ein und bittet sie nur, sich zu schonen und zu mässigen, da ja doch aller Schmerz, alles Stöhnen den Vater nicht mehr aus dem Grabe heraufzurufen vermag (137 ff.). Indem nun Elektra den beruhigenden Worten des Ckors gegenüber immer wieder ihr Recht und ihre Pflicht zur Klage geltend macht und ihre nicht zu beschwichtigende Sehnsucht nach dem Vater begründet (145 ff.), entwickelt sich ein langer Kommos (121—250), aus dem dann endlich, nachdem die Leidenschaft einigermassen gestillt, der Schmerz gelindert ist, eine ruhigere Besprechung im Trimetern hervorgeht. Dieser Kommos aber ist zugleich die Parodos des Chors: erstlich wird er als solche von dem Scholiasten zu V. 121 angegeben; zweitens bildet er die Grenze zwischen dem Prolog und dem Epeisodion der Chrysothemis; ferner lässt der Inhalt keine andere Erklärung zu, und endlich ist das auf diesen Kommos folgende nächste Chorlied (472 ff.), da es sich in seinen Betrachtungen durchaus an das erste Epeisodion anlehnt, unzweifelhaft das erste Stasimon der Tragödie.

Die Parodos des Oedipus in Kolonos wird unten ausführlicher besprochen werden.

Euripides hat gar keine an die Zuschauer gerichteten Parodoi mehr ohne antistrophische Entsprechung; denn von den wenigen Beispielen, die man hieher hat ziehen wollen, z. B. von der Parodos der Hekabe und der taurischen Iphigeneia, werden wir unten beweisen, dass sie nicht eigentlich hieher gehören. Diejenigen Parodoi bei ihm, die an die Zuschauer gerichtet sind, haben stets die antistrophische Anordnung.

So der erste Chorgesang im Hippolytos 121 ff., welcher sich als Einzugslied gleich durch seinen Inhalt zu erkennen giebt. »An einem dem Okeanos nahe liegenden Felsen, aus dem schöpfbares Wasser hervorsprudelt, erfuhr ich von einer Freundin, die Purpurkleider mit dem Thau des Flusses benetzte« (d. h. wusch) »und sie dann auf dem Rücken des sonnigen Felsens trocknete, dass Phädra schon den dritten Tag sich der Frucht der Demeter enthalte.« Darum sind eben die trözenischen Mädchen dem Königspalast genaht, die Ursache dieser auffallenden Erscheinung zu erfahren. Das Gedicht besteht aus zwei Strophenpaaren und einer Epodos (161—170); die dieser folgenden Anapästen sind an die Amme der Phädra gerichtet, welche am Ende der Parodos die vor derselben leer gewordene Bühne betritt.

In den Bakchen erscheint der Chor der gottbegeisterten Frauen, nach denen das Stück benannt ist, vom Bakchos, der den Prolog gesprochen, sich aber dann von der Bühne entfernt hat, gerufen[101]), und singt ein umfangreiches Einzugslied (64—169), bestehend aus drei Strophenpaaren und einer ziemlich langen Epodos. Die eigenthümliche Versbildung[102]) lässt vermuthen, dass es mit ausserordentlich aufgeregten, die Bakchantinnen charakterisirenden Bewegungen vorgetragen wurde. Offenbar schritt der Chor weder in langsamerem noch in schnellerem, geordnetem Taktschritt nach dem Gerüste der Orchestra, sondern im Taumel der Begeisterung bewegte er sich in einer orgiastischen Tanzweise, wie es scheint, mit langsamen Windungen an den Reihen der Zuschauer vorüber, ohne seine sonst gewöhnliche Auf-

---

[100]) Der Zweck des Kommens (*δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν*) ist entschieden ausgesprochen in den Worten der Elektra 130: *ἥκετ' ἐμῶν καμάτων παραμύθιον.*

[101]) Bakchos sagt V. 55: *ἀλλ' ὦ λιποῦσαι Τμῶλον, ἔρυμα Λυδίας, θίασος ἐμός — — αἴρεσθε — τύμπανα.*

[102]) Das Lied besteht zum grössten Theil aus Ionicis a minore, Choriamben, Glykoneen und Daktylen.

stellung in Gliedern streng zu bewahren[103]). Es ist sogar wahrscheinlich, dass in diese Parodos — denn dass das Lied eine Parodos ist, erweisen schon die Verse 64. 5 u. 83 — mehrere kleine Hymnen eingeschobene sind (z. B. 72—82 = 88—98), die der Chor stehend absang, um sich dann der neu erwachenden Tanzlust (V. 83) wiederum hinzugeben.

In den Phönissen kann trotz der Behauptung des Scholiasten zu V. 202, der erste, aus zwei Strophenpaaren nebst einer Mesodos bestehende Chorgesang (202 ff.) sei ein Stasimon, kein Zweifel sein, dass das Lied *Τύριον οἶδμα λιποῦσ' ἔβαν* die Parodos ist, wofür es die Hypothesis zu Aeschylos' Persern auch ausdrücklich erklärt. Gleich die ersten Verse zeigen dies auf's Deutlichste. »Die um Tyros wogende Meeresfluth habe ich verlassen, und dem Loxias geweiht zog ich von phönicischer Insel fort, dem Phöbos eine Tempelsklavin, nachdem ich das ionische Meer überschritten, von meiner Stadt als schönstes Geschenk für den Gott ausgesucht; und in das Land des Kadmos bin ich gekommen, weil man mich der Verwandtschaft wegen — denn Kadmos war ein Phönicier — zu den Thürmen des Laïos gesandt hat. Mein eigentliches Ziel, Delphi, will ich später weiter verfolgen; jetzt aber, da ich auf meinem Wege Theben erreicht und in grosser Bedrängniss gefunden habe, will ich das Schicksal abwarten, das der verwandten, von dem gewaltigen Heer der Argeier umlagerten Stadt beschieden ist.« Deutlicher kann eine Parodos nicht bezeichnet werden. Der sonst fleissige und genaue Scholiast muss durch eine wunderliche Verblendung zu der irrigen Behauptung gekommen sein, welche dies Lied zu einem Stasimon machen will. Er selbst sagt: wenn der Chor nach der Parodos ein Lied vorträgt, das mit dem Stoff des Drama's in Zusammenhang steht, so heisst dies Stasimon. Da nun aber das Lied das erste des Drama's übersaupt und noch keins vorangegangen ist, das die Parodos sein könnte, so passt seine eigene Erklärung nicht zu der durch sie begründeten Benennung, und es scheint fast, als gehörte die ganze Erläuterung zu einem andern Chorgesange, vielleicht zum ersten Stasimon.

Auch in der Iphigeneia in Aulis ist die Entscheidung nicht schwer. Denn ganz abgesehen von der Frage nach der Echtheit des grössten Theiles des ersten Chorgesanges (163—302) wird wohl Niemand in Abrede stellen, dass dieser die Parodos des Stückes vorstellen soll[104]): »Von Chalkis aus bin ich nach Aulis durch des Euripos Wogen gekommen, um das Heer und die Schiffe der nach Ilion fahrenden Achäer zu schauen; selbst die jungfräuliche Scham — der Chor besteht aus chalkidischen Mädchen — habe ich überwunden, um mich an dem Anblick der berühmten Helden zu erfreuen.« — Dies ist der in's Kurze gezogene Inhalt von dem ersten Theile des Liedes; und in den nunmehr folgenden, grösstentheils gewiss unechten Versen lesen wir eine ausführliche Beschreibung dessen, was die Mädchen bei ihrem Besuche gesehen.

In dem Kyklopen endlich, dem einzigen uns erhaltenen Satyrdrama, erscheint nach dem von Seilenos gesprochenen Prologe der Chor der Satyrn, während Seilenos zwar noch auf der Bühne ist, aber nicht beachtet wird[105]), in der Orchestra, in komischer Wuth über die Mühen, die er als Hirt des Kyklopen zu bestehen hat. Denn die Thiere wollen durchaus nicht da weiden, wo es ihren unfreiwilligen Hütern am zuträglichsten scheint; an den angenehmsten Plätzen finden sie kein Gefallen. Selbst Steinwürfe fruchten nichts; und sind die Bestien erst an irgend einem Ort in die Wonne des Fressens versunken, so kann sie sogar das Meckern und Blöken der jungen Kinder nicht zurückrufen. U. s. w. Dieses aus einem Strophenpaar nebst Epodos bestehende Lied ist die Parodos des Drama's.

---

[103]) Auf eine zum Theil sehr schnelle Bewegung oder Gesticulation lassen die vielen Auflösungen in den ionischen Versen, besonders aber in den Glykoneen, schliessen. Vgl. z. B. V. 112. 115. 122 u. s. w.

[104]) Hermann (El. doctr. metr. S. 547 u. 725. 6) hält sogar das ganze Gedicht für unecht, aber, wie wir, für eine Parodos. Dass es nicht ganz echt ist, zeigt schon die ungeheure Länge; ob aber so viel wegzuschneiden ist, wie Dindorf in den Metris thut, ist doch die Frage.

[105]) Der Chor redet ihn erst nach seiner Aufforderung zum Schweigen (V. 83) an (V. 84).

Etwas schwieriger ist die Frage, zu welcher Art von Einzugsliedern die Parodoi im Ion und in der Alkestis zu rechnen sind. In dem Ion nämlich betritt nach dem von Hermes gesprochenen Prologe und einem langen, recitativartigen Vortrage (ἀπὸ σκηνῆς) des als Tempeldiener bei seinem Vater Apollon lebenden Ion der Chor, der aus Dienerinnen der Kreusa, der Mutter Ion's, besteht, die Orchestra mit einem merkwürdig zerklüfteten Gesange, der aus zwei Strophenpaaren zusammengesetzt (184—236) erst unter zwei Halbchöre getheilt ist, dann aber in einen Wechselgesang zwischen Chor und Schauspieler ausläuft. Das ganze ist aber ohne Zweifel die Parodos des Drama's: der Chor motivirt genau sein Eintreten (233—236) und giebt zugleich auf zwanglose Weise den Ort an, woher er kommt (184 ff.). Da die Dienerinnen am Orte der Handlung (Delphi) nicht einheimisch sind, ja denselben zum ersten Mal sehen, so sind sie voll Erstaunen über die Wunderwerke, die vor ihren Augen sich ausbreiten. »Nicht in Athen allein giebt es, wie ich jetzt sehe, mit Säulen herrlich geschmückte Vorhöfe der Götter, sondern auch beim Loxias.« Und sodann wenden sie sich mit immer wachsender Verwunderung hin nach den herrlichen Darstellungen des delphischen Tempels, dessen eine Seite auf der Bühnenwand mit den vorzüglichsten Merkwürdigkeiten irgendwie abgebildet gewesen sein muss. Herakles wird erwähnt, wie er die lernäische Hydra tödtet (190 ff.), neben ihm steht Iolaos mit dem Feuerbrande (194 ff.); dann Bellerophon, der die Chimära erlegt (201 ff.); dann die Gigantenschlacht (206 ff.): Enkelados, von der Pallas bekämpft (209 ff.), Zeus, den Blitz schleudernd auf Mimas[106]), Bromios, der einen Giganten mit dem Thyrsos erschlägt (216 ff.). Erst in der zweiten, vielfach mit nicht antistrophisch construirten Versen durchmischten Antistrophe wendet sich der Chor an Ion, der dicht am Tempel stehen geblieben, aber bis jetzt von den Mädchen nicht bemerkt worden ist; es werden allerlei Fragen gestellt und beantwortet. Bei dieser Beschaffenheit des Liedes könnte man zweifeln, ob es zu den an die Zuschauer oder zu den an einen Schauspieler gerichteten Einzugsgesängen zu rechnen ist. Da aber das ganze erste Strophenpaar und die zweite Strophe, d. h. die Verse 184—218, lediglich eine Unterredung zwischen den beiden Halbchören enthalten und erst die letzte Antistrophe (nach dem 12. Kapitel der Poëtik) kommatisch wird, so scheint es thunlicher, auch dieses Einzugslied noch zu der ersten Klasse zu zählen. Denn der Chor sieht zwar auch, während er die genannten Verse vorträgt, ohne Zweifel stets nach der Bühnenwand hin, seine Worte sind aber, obwohl in die Form eines Dialogs gekleidet, doch offenbar an den Zuschauer gerichtet, der dadurch auf die von der Kunst so herrlich verzierte Oertlichkeit aufmerksam gemacht werden soll. Wahrscheinlich ist es, dass in dieser Tragödie der Chor unter zwanglos abwechselndem Stehenbleiben und Vorwärtsschreiten seinen Standort erreichte.

Ein anderer Zweifel entsteht in der Alkestis. In diesem Stücke hat nämlich die Parodos einige Aehnlichkeit mit der des Ion, weil sie gleichfalls unter zwei Halbchöre vertheilt ist. Der Chor betritt, während die Bühne nach dem von Apollon und Thanatos gehaltenen Prologe leer geblieben ist, die Orchestra mit einigen Anapästen (77—85), singt dann ein von etlichen hinter der Strophe eingeschobenen, nicht antistrophischen Versen unterbrochenes Strophenpaar (86—92 = 98—104), auf das wieder einige nicht antistrophische Verse und ein zweites vom ganzen Chor ununterbrochen gesungenes Strophenpaar (112—121 = 122—131) folgen. Dann kommen zum Schluss einige freier gebildete anapästische Verse (132—136) und vier iambische Trimeter, mit denen das erste Epeisodion eingeleitet wird. Die Greise aus Pherä, die den Chor bilden, glauben bei ihrem Auftreten, Alkestis habe die Liebesthat für ihren Gemahl vollendet und befinde sich schon im Hause des Hades; sie wundern sich deshalb, überall Schweigen zu finden, keine Stimme des Wehklagens in des Admetos Gemächern, keine Zeichen des Todes vor dem Hause. Auch keiner von den Dienern ist in der Nähe, um Kunde zu geben von dem Ausserordentlichen, das innen vorgeht; die wunderlichsten Zweifel müssen aufsteigen, die ihre Lösung

[106]) V. 212 ff. Vgl. Horat. Od. 3, 4, 53 ff. und dazu die Erklärer.

erst erhalten', als nach einiger Zeit dem Chor sehr gelegen eine Sklavin aus dem Hause tritt. In dem Angeführten ist zugleich der Grund leicht erkennbar, der den Chor hergeführt: er will wissen, wie es im Hause des Admetos steht, ob Alkestis bereits gestorben ist oder nicht. — Diese Parodos ist nun offenbar, obwohl auch hier Halbchöre das Gespräch führen, zu den an die Zuschauer gerichteten zu rechnen; zweifelhaft dagegen könnte es sein, wie man sich die eigenthümliche Zusammensetzung aus bald strophisch, bald nicht strophisch geordneten Versen erklären soll. Unglaublich ist es, dass der Chor mit den wenigen Anapästen, die er vorträgt, den ganzen Raum von dem Eingange der Orchestra bis zu dem Gerüst durchschritten hat: er wird mit ihnen vielmehr nur ein kleines Stück zurückgelegt, dann in der Nähe der Bühne still gestanden und gehorcht haben, was in Admetos' Hause vorgeht. Dann beginnt der eigentliche Einzugsgesang, der hier zum Theil noch während des Fortschreitens nach dem Standorte des Chors, zum Theil erst auf demselben von den in Reih' und Glied stehenden Choreuten vorgetragen zu sein scheint. Ihn wenigstens zu den anapästischen Einzugsliedern zu rechnen, wie sie Aeschylos gedichtet hat, muss man billig Bedenken tragen. Wie die Parodos des Ion gleichsam einer Mittelgattung zwischen der an die Zuschauer gerichteten und der kommatischen angehört, so steht die der Alkestis in der Mitte zwishen den anapästischen und den antistrophisch gebauten Einzugsliedern.

Wir kommen nunmehr zu einigen andern Dramen, deren Parodoi zu einer dem Euripides allein eigenthümlichen Klasse gehören. Wie wir bei ihm allein Einzugsgesänge finden, die unter Halbchöre vertheilt sind (Ion und Alkestis), so hat er einige andere, die zwar durchaus nur an die Schauspieler gerichtet sind, aber der Form nach mit den an die Zuschauer gerichteten übereinstimmen, indem der Chor in seinem Vortrage von den Schauspielern nicht unterbrochen wird: kurz er hat Parodoi, die sich durchaus nicht an die Zuschauer wenden und doch auch nicht kommatisch sind.

So die des rasenden Herakles. In diesem Drama betritt der aus thebäischen Greisen bestehende Chor nach dem Prologe, während Amphitryon, Megara und deren Kinder (71 ff.) auf der Bühne sind, die Orchestra mit einem aus einem Strophenpaar und einer Epodos bestehenden Liede, das noch während des Hinschreitens nach dem Gerüst gesungen zu sein scheint (vgl. 119 f. 124 f. 126); das Metrum desselben ist absichtlich gewählt, um die Schwäche und Hinfälligkeit der Greise zu bezeichnen, wie denn auch die Art der Bewegung damit völlig übereingestimmt haben wird. Sie verkünden, weshalb sie gekommen sind. Auch sie haben gehört und glauben mit Bestimmtheit, dass der göttliche Herakles, Zeus' Sohn, seiner furchtbarsten Aufgabe, den Kerberos aus der Unterwelt heraufzuholen, erlegen sei; sie halten ihn, wie Alle, die von seinem Unternehmen erfahren haben, für todt; und obwohl sie durch Alter und Schwäche so sehr behindert werden, sind sie dennoch erschienen, um seinen Vater, seine Gattin und seine Kinder zu trösten. Danach ist das Lied eine Parodos, und da der Chor sich gleich in der ersten Strophe an die auf der Bühne befindlichen Schauspieler wendet, so kann man nicht zweifeln, dass sie zu der eben bezeichneten Klasse zu rechnen ist.

Ganz abweichend von allen sonstigen Einzugsliedern, aber nach genauerer Betrachtung auch zu dieser Art gehörig, ist die Parodos der Schutzflehenden des Euripides. Dieses Drama hat in vielen Beziehungen ganz eigenthümliche Verhältnisse. Der Chor ist gleich von Anfang an in der Orchestra, man könnte fast auf die Vermuthung kommen, zu sagen: auf der Bühne. Aethra nämlich, Theseus' Mutter, die den Prolog spricht, deutet gleich in den ersten Worten (V. 8 ff.) auf die zu ihren Füssen flehend hingestreckten Frauen, die Mütter der im Kriege gegen Theben gefallenen Argeier. Mit den grünen, wollumwundenen Oelzweigen der Schutzflehenden haben sie den Platz vor dem Tempel der Kore und Demeter in Eleusis, wo das Drama spielt, belegt, damit Aethra ihren Sohn Theseus dazu vermöge, die Todten, denen die siegreichen Thebäer die Bestattung verweigern, herauszufordern. Nach Beendigung des Prologes stimmt der Chor einen Gesang an, in welchem er in den kläglichsten und drin-

gendsten Ausdrücken der Aethra die Bitten, deren Inhalt sie schon kennt, nochmals an's Herz legt [107]. Es entsteht vor allen Dingen die Frage: Befindet sich der Chor während dieses Flehgesanges auf der Bühne unmittelbar zu den Füssen der Aethra, oder ist er in der Orchestra? Man sollte fast das Erstere glauben: denn es giebt kein Stück, in dem sich der Chor gleich von Anfang an in der Orchestra vorfände, ohne zugleich entweder beim Einzuge oder doch nach seiner Ankunft auf seinem Standorte irgend ein Lied vorzutragen. Wo sonst der Chor gleich beim Beginn des Stückes in der Orchestra ist, da hat er zugleich den Prolog und zieht gewöhnlich, indem er die Parodos vorträgt, bis zu dem Brettergerüst. Hier ist es anders. Sein Einzug in die Orchestra würde gewissermassen vor das Stück selbst fallen; denn bei dem Auftreten der Aethra ist er schon vor dem Altar der Göttinnen niedergesunken (V. 10); mit dem Beginn des Dramas ist er also schon vorhanden, und es könnte somit, da er nicht einmal den Prolog hat, sondern vor demselben und während desselben stumm bleibt, in diesem Stück gar keine eigentliche Parodos geben. Deswegen scheint sich die Vermuthung zu empfehlen, der Chor müsse sich während des Prologs der Aethra und des ersten Gesanges auf der Bühne befinden, und später erst mit einer Parodos in die Orchestra hinabziehen. Dann lassen sich nämlich mit diesem Drama die Eumeniden vergleichen, in denen der Chor gleichfalls vor seiner Parodos sich auf der Bühne befindet, dann — freilich nicht über die von Pollux 4, 127 beschriebenen *κλίμακες* — von dieser, wie überhaupt aus dem ganzen Raum des Theaters sich entfernt, und später zum zweiten Mal erscheinend mit einer Parodos die Orchestra betritt. Aehnlich scheint in den Schutzflehenden mit V. 359 ff. ein solcher Wendepunkt in der Stellung des Chors gegeben zu sein: Theseus fordert die Matronen auf, die Zweige hinwegzunehmen, mit denen sie zur Aethra, um Beistand zu erflehen, gekommen waren [108], und ihre ganze bisherige Stellung aufzugeben, da ihr Wunsch erfüllt werden würde; und wie im König Oedipus bei einer ganz ähnlichen Gelegenheit die Schutzflehenden sich erheben und abziehen [109], weil sie ihren Zweck erreicht haben, so, könnte man meinen, verliessen auch hier die Mütter der Gefallenen ihren bisherigen Platz und zögen nunmehr von der Bühne in die Orchestra hinab. Einer solchen Annahme, wie vortheilhaft sie auch auf den ersten Anblick erscheinen mag, stellen sich jedoch sehr bedeutende Hindernisse entgegen. Vor allen Dingen ist das Verhältniss des Chors in den Eumeniden doch ein ganz anderes, als hier. Dort ist er im Anfange des Drama's, so lange die Pythia spricht, nicht sichtbar; und erst später erscheint er plötzlich, indem, wie O. Müller mit grosser Wahrscheinlichkeit behauptet, ein Vorhang vor der mittleren Bühnenthür weggezogen wird. In den Schutzflehenden dagegen ist der Chor von Anfang an sichtbar, und Alles spricht dafür, dass er nicht erst hinter einer Bühnenthür, sondern sogleich vorn vor dem Altar der Kore und Persephone, der doch vor der Bühnenwand zu denken ist, erscheint. Die Annahme eines Vorhanges, der nun und nimmermehr das ganze Proskenion verdecken könnte, oder irgend einer andern Vorrichtung, den Chor zu verhüllen, ist hier durchaus unstatthaft. Aethra weist auch ausdrücklich auf die Matronen hin (V. 8). Sie müssten also mit ihr zugleich auf die Bühne gezogen, hier stumm niedergefallen und in dieser Stellung verblieben sein, bis Aethra ausgesprochen. Dann können sie aber eben so gut durch die Orchestra eingezogen sein: denn ihr Schweigen bis zum Ende des Prologs, ihr stummes Einziehen ist, wenn sie auf der Bühne mit Aethra erscheinen, nicht weniger befremdend, als wenn sie, während jene aus einer der Thüren in der Scenen-

[107]) Die ersten beiden Strophenpaare bestehen aus Ionicis a minore, das letzte aus iambischen, trochäischen und dochmischen Versen. Das Ganze macht den Eindruck der schmerzlichsten, recht aus dem Gefühl gänzlicher Ohnmacht hervorquellenden Klage.

[108]) Wenn nämlich die Zweige liegen bleiben, d. h. wenn die Erfüllung des Verlangens der Schutzflehenden nicht versprochen wird, kann Aethra sich nicht ohne Frevel gegen die Götter entfernen. Vgl. V. 32. 36, die Ausleger zu V. 359, besonders Markland, und die Ausleger zu Kön. Oed. 143. 147.

[109]) Vgl. Kön. Oed. 143. 147.

wand hervortritt, in der Orchestra erscheinen, das Brettergerüst besteigen und sich hier niederwerfen. Ferner: wenn man annimmt, dass später (V. 359) die Matronen die grünen Zweige von der Bühne wegnehmen und dann in die Orchestra hinabziehen, so müsste irgend eine Andeutung darüber in den nächsten Worten des Chors sein, wie dies sowohl in den Eumeniden, sobald der Chor zum zweiten Mal, und zwar nunmehr in der Orchestra erscheint, als auch im König Oedipus bei der Entfernung der an Oedipus abgesandten Deputation (V. 143. 147) der Fall ist. Dergleichen aber findet hier nicht Statt. Sondern nach jener Aufforderung des Theseus singt der Chor, offenbar ohne seinen Platz zu verändern — höchstens erhebt er sich aus seiner knieenden Stellung — ein kleines Lied (365—380), in dem er die Güte und Frömmigkeit des Theseus preist und seine bange Erwartung hinsichtlich des Entschlusses der Stadt (vgl. V. 349 ff. mit 375 ff.) ausspricht; ein Lied, das wohl Niemand für eine Parodos ansehen wird. Also nirgends eine Andeutung von einer Veränderung in dem Standort des Chors. Auch die späteren Chorgesänge des Drama's enthalten nichts der Art. Da mithin überhaupt in dem ganzen Stücke ein solcher Wechsel nicht nachzuweisen ist, so müsste der Chor entweder stets auf der Bühne geblieben sein und gar keine Parodos gehabt haben; oder er ist von Anfang an in der Orchestra gewesen, und dann ist das Lied V. 42 ff. die Parodos. Der erstere Fall ist undenkbar; wir müssen also den zweiten für den wahren ansehen, obwohl wir die Schwierigkeiten durchaus nicht verkennen, die sich auch dieser Annahme entgegenzustellen scheinen. Denn der eigentliche Einzug des Chors fällt nun wirklich, da gleich zu Anfang des Prologs Aethra auf die flehend zu ihren Füssen (in der Orchestra) hingestreckten Matronen hindeutet, gewissermassen vor den Beginn des Drama's selbst; sobald Aethra zu sprechen beginnt, liegen sie schon in der bezeichneten Stellung stumm und unbeweglich da, und erst nach der Beendigung des Prologs (V. 42 ff.) beginnen sie ihren Flehgesang, der als das erste Chorlied des ganzen Dramas nur Parodos genannt werden kann. Diese Parodos aber ist eine an den Schauspieler nach der Bühne hin gerichtete: an mehreren Stellen wird Aethra ausdrücklich angeredet; der ganzen Sachlage nach ist nichts Anderes möglich. Jedoch gehört sie noch nicht zu den kommatischen Einzugsliedern: denn der Chor singt drei Strophenpaare hintereinander ab, ohne von der Aethra unterbrochen zu werden. Nach der Beendigung des Gesanges beginnt sogleich das erste Epeisodion, das des Theseus.

Durchaus einfach und klar dagegen ist die Sache in der Andromache. Nach der Beendigung des Troërkriegs hat Achilleus' Sohn Neoptolemos Hektors Gattin, die dem Drama den Namen gegeben, als Sklavin erhalten. Er ist mit ihr nach Phthia zurückgekehrt, hat aber speter des Menelaos Tochter Hermione zur Gattin genommen; und diese, eifersüchtig auf die Fremde, die unterdessen dem Neoptolemos einen Sohn geboren, hat den Entschluss gefasst, sie während der Abwesenheit ihres Gemahls umzubringen. Andromache, die davon gehört hat, ist in ihrer Angst in den Tempel der Thetis geflohen; sie spricht den Prolog und bleibt auch nach demselben, das Bildniss der Göttin umklammernd, auf der Bühne, während (mit V. 117) der Chor phthiotischer Mädchen die Orchestra betritt, und nachdem er seinen Standort in derselben erreicht, ein aus zwei Strophenpaaren bestehendes Lied vorträgt (117—146). Obwohl hellenischen Stammes (aus Phthia) naht er doch freundlichen Sinns der Fremden, der Asiatin, um ihre Qualen zu erleichtern. Er fordert sie auf, den Heerd der Meeresgöttin zu verlassen und sich in ihr unabänderliches Geschick zu fügen, das sie nun einmal als eine im Krieg erbeutete Sklavin ruhig ertragen müsse. Keinen Freund habe sie in diesem fremden Lande, keinen Beschützer: sie selbst (der Chor) seien ihr zwar herzlich zugethan und bedauerten ihr Geschick, doch könnten sie nichts für sie thun, schon aus Furcht vor Hermione. Gleich aus den ersten Versen des Liedes (119—121) geht deutlich hervor, dass wir die Parodos des Stückes vor uns haben; sie ist, wie die der Schutzflehenden, an einen Schauspieler gerichtet, aber nicht kommatisch.

Endlich gehört noch in diese Klasse das Einzugslied der Hekabe. Nach dem Prologe, welchen

der Schatten des Polydoros, des von dem thrakischen Gastfreunde Polymestor, der ihn beschützen sollte, ermordeten Sohnes des Priamos, gehalten hat, tritt Hekabe, die unglückliche Mutter, der der Sohn im Traum erschienen ist, um ihr sein Schicksal zu verkünden und um Bestattung zu bitten, auf und beklagt in einem beweglichen Threnos (59—99) ihr trauriges Schicksal. Sie wird von einigen Dienerinnen geführt, weil sie vom Traum und mannichfachen Leiden so angegriffen ist, dass sie nicht allein zu gehen vermag (59—67). Wahrscheinlich noch während ihres Klagegesanges (*ἀπὸ σκηνῆς*)[110]) erscheint der Chor kriegsgefangener Troërinnen in der Orchestra, und nachdem Hekabe geendigt, beginnt er seine Parodos (100—154). »Hekabe, in Eile bin ich dir genaht, nachdem ich die Zelte meiner Gebieter verlassen, wo ich als Sklavin dienen muss, seit Troia genommen ist. Doch kann ich leider deine Leiden nicht erleichtern, sondern noch mehr Jammer muss ich dir verkünden: denn die Achäer haben beschlossen, dein Kind Polyxena den Manen des Achilleus zu opfern«[111]). Schon diese Worte genügen, um darzuthun, dass dies Lied die Parodos ist. O. Müller[112]) rechnet sie zu der älteren Art, zu den anapästischen Einzugsliedern, wie sie vom Aeschylos nicht selten angewendet worden sind. Jedoch mit Unrecht. Allerdings besteht sie aus lauter anapästischen Versen, die ganz nach Aeschylos' Weise zu Systemen (und zwar zu fünf) vereinigt sind. Aber einmal sind des Aeschylos anapästische Parodoi sämmtlich an die Zuschauer gerichtet, während die der Hekabe sich an eine Person auf der Bühne wendet; und andrerseits sind auch die angewandten anapästischen Systeme von denen des Aeschylos wesentlich verschieden. Obwohl ihnen die Kennzeichen der freieren Anapästen[113]) fehlen, so sind sie doch so ungegewöhnlich lang[114]), wie ich sie in keinem andern Drama gelesen zu haben mich erinnere: sie scheinen nicht während des Einzuges von dem fortschreitenden, wie wohl alle anapästischen Einzugslieder des Aeschylos, sondern nach demselben von dem bereits auf dem Suggest aufgestellten Chor vorgetragen worden zu sein[115]).

Nicht gering an Zahl sind bei Euripides diejenigen an Schauspieler gerichteten Einzugslieder, in denen der Schauspieler den Chor unterbricht und mit ihm einen Wechselgesang (*κομμός*) beginnt, d. h. die kommatischen Einzugslieder. Auch in diesen hat Euripides eine Eigenthümlichkeit, die sich wenigstens in den uns erhaltenen Dramen der andern Dichter nicht, und auch bei ihm selbst nur selten findet, nämlich, dass er solche Parodoi, während sie sonst — bei den Tragikern wenigstens — stets aus antistrophisch sich entsprechenden Liedern bestehen, zuweilen auch ohne antistrophische Entsprechung aus Anapästen zusammensetzt.

So haben wir in der taurischen Iphigeneia eine solche kommatische, aus nicht antistrophisch gebauten Anapästen bestehende Parodos. Im Prologe des Stückes tritt zuerst Iphigeneia auf. Nachdem sie umständlich ihre Abstammung und die Veranlassung ihrer Uebersiedelung in das taurische Land auseinander gesetzt, erzählt sie den Zuschauern einen Traum, welcher sie nach dem väterlichen Hause in Argos entrückt hat, und dessen weiteren Inhalt sie sich so auslegt, dass sie glauben muss, Orestes, ihr Bruder, sei gestorben. Deshalb will sie diesem die Grabesspenden darbringen in Verbindung mit dem

---

[110]) Sonst muss man den Prolog bis V. 99 ausdehnen.

[111]) Der Umstand, dass das, was der Chor hier erzählt, auch der Hekabe bereits bekannt ist (V. 75 f. 94 ff.), würde noch nicht beweisen, dass der Chor erst mit V. 100 auftritt. Hekabe hat bloss geträumt; die Troërinnen bestätigen den Traum durch eine der Wirklichkeit entnommene Erzählung. [112]) Eumeniden S. 88.

[113]) Der Anapaesti liberiores, wie sie G. Hermann El. doctr. metr. S. 380 nennt, — Die Verbindung eines Daktylus mit einem Anapästen (V. 147: *Ἀγαμέμνονος ἱκέτις γονάτων*) würde zu der Annahme der liberiores anap. noch nicht nöthigen. Vgl. Reisig. Conjectt. Aristoph. 165. Auch die Dorismen sind nicht eben häufig; vgl. Porson V. 103.

[114]) Man vgl. nur das dritte System, das (nach Dindorf) allein 27 Doppelanapästen in 14 Versen (118—131) umfasst, ein wahres *μακρόν* (Poll. 4, 112), das in Einem Athem zu sprechen unmöglich ist.

[115]) Daher (V. 100) *ἐλιάσθην*, nicht das Präsens. Doch ist der Aorist allerdings nicht zu urgiren.

Chor hellenischer Dienerinnen, die, ein Geschenk des Taurierkönigs Thoas, in diesem Barbarenlande ihr einziger Trost sind. Berufen sind sie bereits; aber aus einem ihr unbegreiflichen Grunde kommen sie noch nicht (V. 63—65). Sie verlässt deshalb die Bühne und geht, um zu warten, in das Innere des Tempels zurück. Orestes und Pylades, von dem pythischen Apollon nach Taurien gewiesen, um das dort befindliche Bild der Artemis nach Hellas zu bringen, treten auf, vorsichtig und leise, um nicht bemerkt zu werden. Sie durchforschen die Oertlichkeit und besprechen ihren Plan, wie sie in den Tempel eindringen und das Bild entwenden wollen. Dann verstecken sie sich; und zum zweiten Mal betritt Iphigeneia die Bühne, und zugleich mit oder noch etwas vor ihr der Chor die Orchestra. Nachdem er mit einigen frommen Worten die Göttin angeredet, deren Tempel er naht, nachdem er auch seine Abkunft und wie er in dieses Land gekommen, kurz angedeutet, fragt er die Iphigeneia, weshalb sie ihn hierher bestellt, welche Sorge sie bedränge (V. 123 ff.). Indem diese nun ausführlich darauf antwortet, und der Chor mit ihr um den, wie sie glauben, gestorbenen Orestes klagt (179 ff.), entwickelt sich der Kommos, der in dieser Tragödie die Parodos bildet. Unmittelbar darauf (V. 236 ff.) folgt das erste Epeisodion, das des Rinderhirten; und der dieses begrenzende Chorgesang, dessen Inhalt sich ganz an die von dem Hirten überbrachte Nachricht anlehnt (V. 392 ff.), ist das erste Stasimon der Tragödie. Wenn man auch diese Parodos zu den anapästischen in der Weise des Aeschylos rechnen wollte, würde man noch mehr unrecht thun, als in der Hekabe: sie ist nicht bloss an einen Schauspieler gerichtet, sondern ausserdem auch noch kommatish, und die Anapästen, aus denen sie besteht, sind nicht zu regelmässigen Systemen verbunden, sondern unzweifelhaft die sogenannten freieren Anapästen [116]).

Eine wunderliche, obwohl gleichfalls entschieden kommatische Parodos hat der Rhesos. Der Chor der troischen Nachtwachen betritt gleich im Anfange des Stückes die Orchestra, und weckt — denn es ist Nacht —, indem er zwei kurze anapästische Systeme vorträgt, den Hektor, zu dessen Zelt er hinschreitet. In dem Lager der Griechen hat sich eine sonst nicht gewöhnliche Unruhe gezeigt; und da diese die Vorbotin irgend einer Gefahr sein kann, so hält es der Chor für seine Pflicht, den Feldherrn zu warnen. Dieser erscheint auch alsbald, und indem er nach der Ursache der Störung zu so ungewöhnlicher Stunde frägt, der Chor ihm antwortet, entspinnt sich zwischen beiden ein kommatisches Gespräch in Anapästen; doch gehen diese bald in einen antistrophischen Gesang des Chors (23—33 = 41—51) über, dessen sich entsprechende Hälften wiederum durch einige Anapästen des Hektor getrennt sind. Nach der Antistrophe beginnen die iambischen Trimeter und das Epeisodion des Aeneas. Es kann kein Zweifel sein, dass gleich mit dem ersten Verse die Parodos beginnt; eine kommatische muss man sie nennen, weil der Chor sich gleich nach dem Zelte Hektor's hinbewegt, und sobald dieser aufgetreten ist, ein Gespräch mit ihm beginnt; sie steht aber, wenn man sie nicht schon mit V. 22. abschliessen will [117]), in einer merkwürdigen Mitte zwischen den antistrophischen und nicht antistrophischen Einzugsliedern. Auch können die Anapästen der ersten zwei Systeme nicht während des Hinschreitens durch die Orchestra vom Chor vorgetragen sein: sie würden den Raum vom Eingange bis zu dem Gerüste schwerlich ausgefüllt haben, wenn sich der Chor auch noch so schnell bewegt hätte. Dagegen erscheint das *βᾶθι* des ersten Verses sehr matt, wenn es der Chor, nachdem er stumm eine ziemliche Strecke vorwärts geschritten ist oder sein Ziel gar schon erreicht hat, gleichsam nachhinkend gesprochen

---

[116]) Hermann El. doctr. metr. S. 380. So finden sich zwei Prokeleusmatiker hintereinander V. 130: *πόδα παρθένιον ὅσιον ὁσίας*; V. 197 besteht aus lauter Prokeleusmatikern. Andrerseits sind wiederum die meisten Verse fast ganz und gar aus Spondeen zusammengesetzt. Unter den akatalektischen Dimetern des Chors haben keine Cäsur V. 124. 134. 140. 186. 193. 198. Ausserordentlich häufig, und ohne einen Abschluss zu bilden, wiederholen sich die Paroemiaci 128. 9. 130. 1. 2. 5. 6. 184. 7. 8. 191 u. s. w.

[117]) Dies ist aber unthunlich schon deswegen, weil erst in der Antistrophe (vgl. besonders V. 49. ff.) recht eigentlich der Chor angiebt, *δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν*.

haben sollte: so dass man nicht recht weiss, wie man sich den Einzug des Chors im Verhältniss zu dem Gesange vorstellen soll. Jedenfalls ist bei der Frage über die Zeit und Entstehungsweise des Rhesos die Beschaffenheit seiner Parodos nicht ausser Acht zu lassen.

Ganz entschieden antistrophisch ist wohl die Parodos der Medeia. Nach dem Prolog, welchen erst die Amme der Medeia allein, dann mit dem Erzieher von Iason's Kindern zusammen gesprochen hat, erscheint Medeia selbst und beklagt in einem anapästischen Wechselgesang (ἀπὸ σκηνῆς) mit der Amme ihr elendes Geschick. Alsbald betritt auch der Chor korinthischer Weiber, die den Ruf der unglücklichen Kolcherin vernommen haben (131 ff.), die Orchestra und vermischt seine Klagen mit denen der Beiden in einigen anapästisch beginnenden, dann in Daktylen übergehenden Versen, die keine antistrophische Entsprechung haben. Nachdem er vernommen, was der Grund der Betrübniss ist, sucht er sie zu trösten, und so entspinnt sich ein kommatisches Gespräch zwischen Chor, Amme und Medeia, in welchem der Chor (148—159 = 173—183) ein durch spondeïsche Anapästen eingeleitetes, dann in choriambische Verse übergehendes, antistrophisch geformtes Lied singt, hinter dessen Strophe Medeia und die Amme, hinter dessen Antistrophe wiederum die Amme mit Anapästen einfällt. Darauf folgt (204—213) ein kürzeres, nicht antistrophisches Chorlied, und sodann beginnen die iambischen Trimeter und das Epeisodion des Kreon, an welches sich eng anschliessend das erste Stasimon (410—446) die Stimmung des Chors schildert, in die er durch die in dem vorangegangenen Epeisodion eingetretene weitere Entwickelung der Handlung versetzt worden ist. Dass aber in dieser Tragödie der erste Gesang des Chors zugleich die Parodos ist, geht gleich aus den Worten hervor, mit denen er beginnt: „Weil ich den Ruf der unglücklichen Kolcherin vernommen habe, bin ich hierher geeilt. Darum sage mir, Alte« (er meint die Amme), »was hier vorgefallen ist: denn ich nehme an dem Schicksal des Hauses, das mir so lieb ist, den innigsten Antheil.« — Diese Parodos hat eine ganz ähnliche kommatische Form, wie die des äschylischen Prometheus und des sophokleïschen Philoktetes, indem auch in ihr die den Gesang des Chors unterbrechenden Personen mit Anapästen einfallen. Sie unterscheidet sich aber von beiden dadurch, dass sie nicht antistrophisch beginnt und schliesst; doch würde man sehr unrecht thun, wenn man sie deshalb zu den nicht antistrophischen, kommatischen Einzugsliedern zählen wollte: denn offenbar ist V. 131—138 die Proodos, V. 204—212 die Epodos.

Eigenthümlich ist auch der Einzugsgesang in der Helena des Euripides. Helena, von Hermes in einer Wolke zu Proteus nach Aegypten gebracht, während ein Scheinbild von ihr von Alexandros entführt worden ist und den troischen Krieg erregt hat, beklagt ihr trauriges Geschick nach Proteus' Tode. Nach dem Willen der Götter in Aegypten aufgenommen, um ihrem Gemahl die eheliche Treue zu bewahren, hat sie diese Pflicht, so lange Proteus, ihr treuer Beschützer, lebte, leicht erfüllen können; nach dessen Tode aber strebt sein Sohn nach ihrer Hand und will sie zwingen, dem Menelaos untreu zu werden. Deshalb ist sie zu Proteus' Grabmal geflüchtet (35—64), und bis zum Tode betrübt ergiesst sie hier ihren durch die von Teukros überbrachte Kunde vom Fall Troias und dessen Folgen noch vergrösserten Schmerz in einsame Klagen, welche nur die auf Proteus' Denkmal abgebildeten Sirenen vernehmen (167 ff.). Da kommen zu ihrem Troste Mädchen aus Hellas, von barbarischen Seeräubern nach Aegypten gebracht (192 ff.), herbei, und antworten ihren Klagen, so dass sie stets die Antistrophe zu der von Helena gesungenen Strophe übernehmen. So singen Helena und der Chor abwechselnd zwei Strophenpaare, die durch eine Epodos der Helena (229 ff.) beschlossen werden. Dass aber die beiden Antistrophen zugleich die Parodos des Chors sind, geht aus dem Inhalte der ersten deutlich hervor. »Am dunkelfarbigen Wasser (V. 179 ff.) trocknete ich im gekräuselten Grase und in den weichen Schösslingen des Rohrs Purpurkleider an den goldenen Strahlen des Helios; da hörte ich plötzlich ein klägliches Lied« (den Trauergesang der Helena). Dem Tone folgend sind sie zur Helena gekommen und trösten sie, indem sie ihren Jammer theilen. Es ist dies das einzige Einzugslied dieser Art, wie denn

das Drama auch manche andere Eigenthümlichkeiten hat. So werden z. B. die wenigsten Epeisodia durch vollständige Chorgesänge begrenzt; ja das erste Stasimon scheint erst V. 1107 ff. einzutreten, da man das kleine monostrophische Lied V. 515—527 doch schwerlich dafür halten kann; V. 330—385 aber ist ein Kommos, dessen grösster Theil der Helena gehört.

In den Troërinnen erscheint nach dem Prologe, in welchem Poseidon und Athene die Bestrafung der Achäer für den von Aias an der Kassandra begangenen Frevel beschliessen, die alte, gramgebeugte Hekabe auf der Bühne; und nachdem sie in einem längeren, aus drei anapästischen Systemen und einem Strophenpaare freierer Anapästen bestehenden Recitativ (ἀπὸ σκηνῆς V. 99—152) ihr Unglück und Ilion's Untergang beweint, ruft sie am Ende ihres Gesanges (143 ff.) die gefangenen Troërinnen, welche den Chor des Stückes bilden, herbei, um mit ihnen ein gemeinsames Trauerlied zu beginnen. Der Chor, in zwei Hälften getheilt, gehorcht ihrer Aufforderung. Er hat (V. 154 ff.) ihren Weheruf gehört, und er ist ihm tief in die Brust gedrungen. In einem ziemlich langen Wechselgesang, der zwischen Hekabe und den beiden Halbchören vertheilt ist, beklagen die gefangenen Weiber die unglückselige Zukunft, die ihnen bevorsteht. Dieser Wechselgesang besteht aus antistrophisch geordneten freieren Anapästen, von denen diejenigen, die der Chor vorträgt, mehr den eigentlich anapästischen, die der Hekabe dagegen fast durchgängig den spondeïschen Charakter haben. Sodann singt der Chor noch (197—229) ein gleichfalls aus freieren Anapästen zusammengesetztes Strophenpaar, in dem er die Wünsche ausspricht, die ihm in seinem Unglück noch geblieben sind. Nach der Pallas glücklichem Lande möchten sie am liebsten, da einmal der Tag der Knechtschaft erschienen ist, oder wenigstens nach dem schönen Thal des Peneios am Fluss des heiligen Olympos, oder nach Sikelia und dem Lande des die Haare blond färbenden Krathis[118]); nur vor den Strudeln des Eurotas haben sie Alle eine entsetzliche Furcht, weil sie dort Sklavinnen des Menelaos werden müssten, der Ilion zerstört hat. Wir können nicht umhin, diesen ganzen Kommos, sowohl den Wechselgesang des Chors mit der Hekabe, als auch das spätere, dem Chor allein gehörende Lied, für die Parodos des Stückes zu halten: denn wenn auch manche Gründe dafür zu sprechen scheinen, dieselbe auf jenen Wechselgesang allein zu beschränken, so hängt doch das Chorlied 197 ff. so innig mit dem Kommos zusammen, beide haben so durchaus gleiche Natur, dass es unmöglich ist, sie zu trennen. Ist doch das ganze Lied (V. 197 ff.) erst aus dem vorangehenden Kommos sowohl dem Inhalte als der Form nach hervorgegangen; ist es doch nur eine Fortsetzung der Klage, welche Hekabe (99 ff.) begonnen hat. Ja es scheint, als habe der Dichter der Symmetrie wegen dem Recitativ, welches Hekabe vor dem Auftreten des Chors ἀπὸ σκηνῆς allein gesungen, ein Lied gegenüberstellen wollen, in welchem nunmehr auch der Chor allein seine Empfindungen ausspricht. Der ganze Einzugsgesang aber ist ein kommatischer, antistrophisch geordneter, in welchem der Chor (wenigstens im Anfang) nicht ganze Strophen hintereinander absingt, sondern mitten in der Strophe und Antistrophe vom Schauspieler unterbrochen wird.

Weit geordneter ist die Parodos in der Elektra desselben Dichters. Wie dieses Drama überhaupt trotz ungeheurer Verschiedenheiten doch sehr viele auffallende Beziehungen auf die Choëphoren des Aeschylos und die sophokleïsche Elektra enthält, so ist auch seine Parodos der Form nach der des sophokleïschen Stückes durchaus analog. Nach dem Prolog, in dem der Gatte der Elektra, ein Handarbeiter niedern Standes, dann Elektra selbst, Wasser aus dem nahen Flusse holend, und nach deren Abgang Orestes und Pylades aufgetreten sind, erscheint Elektra zum zweiten Male und singt, ohne die beiden Fremden zu bemerken, die sich nahe am Hause ihres Mannes niedergesetzt haben, wie die sophokleïsche Elektra, ein langes Trauerlied ἀπὸ σκηνῆς, nur nicht in spondeïschen Anapästen, sondern

[118]) Wohl eine Anspielung auf Thurioi, in dessen Nähe der Fluss Krathis mündete. Thurioi war 444 gegründet. Auf Anachronismen, wie dieser, kommt es dem Euripides nicht an.

grösstentheils in glykonischen Versen. Darauf betritt der Chor argeiischer Frauen die Orchestra. »Agamemnons Tochter,« redet er sie an (V. 167 ff.) »ich bin zu deinem ländlichen Hofe gekommen, um dir zu sagen, was ich so eben gehört. Ein allgemeines Fest wollen die Argeier der Hera feiern, und alle jungen Frauen und Mädchen sollen daran Theil nehmen.« Elektra lehnt die Einladung ab: ihr Herz hängt nicht an Putz und Gold, auch an Chortänzen findet sie kein Vergnügen; Thränen sind ihre Chortänze, Thränen ihre tägliche Beschäftigung; ganz verwahrlost und vernachlässigt kann sie doch nicht als Agmemnons Tochter auftreten. Der Chor will sie dennoch bereden: Kleider und Schmuck kann sie geborgt erhalten; die Götter ehrt man nicht durch Thränen; und nicht durch Seufzer, sondern durch Frömmigkeit und Gebete erwirbt man Glück und Freuden. Aber nochmals verweigert Elektra ganz bestimmt jede Theilnahme; und bald darauf wird das Gespräch, das mit V. 212 in die iambischen Trimeter überzugehen beginnt, dadurch abgeschnitten, dass Elektra die Fremdlinge (Orestes und Pylades) bemerkt (V. 216). Schon aus den ersten Worten, die der Chor spricht, geht hervor, dass mit V. 167 die Parodos des Drama's anfängt; auch haben wir dafür ein äusseres, positives Zeugniss, das des Plutarchos[119]. Die Form ist kommatisch, und zwar wird der Chor mitten in Strophe und Antistrophe unterbrochen, wie in der sophokleïschen Elektra[120].

Eine besondere Schwierigkeit für die Ausmittelung der Parodos bieten die Herakliden und der Orestes des Euripides dar.

Zuerst die Herakliden. In diesem Drama hat Iolaos den Prolog. Er und Alkmene sind mit den Nachkommen des Herakles, welche Eurystheus durch seinen Einfluss aus jeder hellenischen Stadt, wo sie sich niederlassen wollten, zu vertreiben wusste, nach vielen Irrfahrten endlich in Marathon (32) angelangt und hoffen hier unter Demophon, dem Sohne des Theseus, Schutz zu finden. Da kommt Kopreus, der Abgesandte des Eurystheus, und will Iolaos und seine Schützlinge — Alkmene ist mit den Mädchen in dem Tempel, dessen eine Giebelseite die Bühnenwand darstellt (42) — von dem Altar, an dem sie Schutz gesucht haben, wegreissen. In der äussersten Noth ruft Iolaos die Einwohner von Attika zu Hülfe, um den von Kopreus beabsichtigten Frevel zu verhindern: und alsbald erscheint auch der Chor, der den Ruf vom Altar her (73) vernommen hat und nun erfahren will, was es giebt. Er kennt den Iolaos und seine Schutzbefohlenen noch nicht (80 ff.); er muss erst nach ihrem Namen fragen (86) und nach dem Grunde, weshalb sie in so flehentlicher Stellung am Altar sich niedergelassen (77). Alle diese Fragen werden ihm in einem kommosartigen Gespräch, das aus iambischen Trimetern und dochmischen Versen besteht, beantwortet (73—89 = 93—110). Gleich darauf erscheint Demophon, und es entspinnt sich über die Frage, ob Iolaos mit seinen Pfleglingen in Marathon Schutz finden soll, eine ausführliche Verhandlung zwischen Kopreus, Iolaos und Demophon, deren Resultat ist, dass der Letztere die Nachkommen des Herakles vor allem Unrecht zu bewahren beschliesst. Kopreus muss unverrichteter Sache abziehen; der Chor recitirt ein kurzes, anapästisches System (288—296) und bald darauf, als auch Demophon die Bühne verlassen hat, ein Strophenpaar (353—361 = 362—370) nebst Epodos

[119]) Lysandros 15. S. oben S. 6 u. 7.

[120]) Das folgende Chorlied in der euripideïschen Tragödie (V. 432 ff.) ist ein Stasimon, und zwar das erste. Wir haben dafür ein ganz bestimmtes Zeugniss. In den Fröschen des Aristophanes tadelt Euripides die Stasima des Aeschylos (V. 1281 ff. 1285 ff. vgl. den Schol. zu d. St.); aus denen er einige arg verdrehte Fragmente anführt. Wie nun vorher die beiden Meister ihre Prologe gegenseitig angegriffen haben, so muss auch Aeschylos, um den Tadel des Euripides unwirksam zu machen, seinerseits die Stasima (*μέλη* 1307) des Gegners durchnehmen; und er thut dies, indem er uns eine kleine Blumenlese aus den Stasimen verschiedener Dramen giebt. Darin lesen wir unter anderen auch die Worte: *ἵν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελφὶς πρῴραις κυανεμβόλοις* (1317 f.); diese sind aber aus dem Chorgesange der Elektra V. 432 ff. entnommen, wo sie sich V. 435 ff. genau wiederfinden. Mithin muss dieser Gesang ein Stasimon, und schon deswegen, von allen andern Gründen abgesehen, V. 167 ff. die Parodos der Elektra sein. — Die Parodoi aus den Komödien des Aristophanes haben des Raumes wegen weggelassen werden müssen.

(371—380) in choriambisch-glykoneïschem Metrum. Das zuletzt erwähnte Lied schliesst sich durchaus an das vorhergehende Gespräch zwischen Kopreus, Iolaos und Demophon an, besonders ist es hervorgerufen durch die trotzigen, hochmüthigen Worte des argeiischen Heroldes. »Durch dein Prahlen, o Fremdling aus Argos« — gleich als wenn Kopreus noch auf der Bühne wäre, wie gleich darauf (V. 372) selbst Eurystheus angeredet wird — »sollst du meinen Sinn nicht erschrecken. Du selbst bist ein Thor und ebenso der Herrscher von Argos, Sthenelos' Sohn, Eurystheus, du, der aus einer freien, Argos an Grösse nichts nachgebenden Stadt unglückselige Schutzbefohlene der Götter ungehindert fortschleppen zu dürfen glaubte. Zwar liebe ich den Frieden; aber solltest du, böswilliger König, gegen meine Stadt zu Felde ziehen, so wirst du das nicht erlangen, was du meinst.« Nichts ist gewisser, als dass dieser Gesang ein Stasimon ist, ebenso wie der folgende (608—617 = 618—629), der nur dazu bestimmt ist, den Iolaos über den Verlust der Makaria zu trösten. Da nun auch während des ganzen Stückes kein Wechsel in dem Standpunkt des Chors eintritt, woraus man schliessen könnte, er sei bei seinem ersten Erscheinen (73) auf der Bühne zu denken, so bleibt nichts Anderes übrig, als den kommatischen Gesang 73—110 als Parodos des Chors anzusehen. Derselbe bildet die Grenze zwischen dem Prolog und dem Epeisodion des Demophon, das gleich darauf beginnt, und sein Inhalt zeigt ganz ebenso entschieden die Natur einer Parodos, wie der der folgenden Chorgesänge (ausser 288—296) das Wesen der Stasima verräth. Jedoch muss ich gestehen, dass mir eine andere Parodos, in der der Chor nur so wenige Worte zusammenhängend spräche, aus Tragödien wenigstens nicht bekannt ist. Erklären lässt sich diese Kürze einigermassen aus den Umständen: der Chor wird zu Hülfe gerufen und findet bei seinem Auftreten Verhältnisse vor, die kein langes Reden gestatten, sondern zum schleunigsten Handeln dringend auffordern. Er muss sich daher damit begnügen, in aller Kürze diejenige Kunde zu erlangen, die zur Beurtheilung des vorliegenden Falles nöthig ist.

Aehnlich verhält es sich mit dem Orestes. Der Scholiast zu den Phönissen 202, der uns eine ziemlich brauchbare Erklärung der Parodos hinterlassen hat, führt als Beispiel einer solchen an: Orestes 140. *σῖγα, σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης τιθεῖτε* (l. *τίθετε*), und diese Verse finden sich denn auch als Anfang einer Parodos verzeichnet bei Schneider[121]) und O. Müller[122]). Der Letztere setzt jedoch hinzu: »was auffallend ist.« Mit vollem Recht: denn in der That ist das Citat sehr auffallend, da man bei genauerer Betrachtung der Stelle finden muss, dass die angeführten Worte nicht dem Chor, sondern der Elektra gehören. Deshalb behauptet denn auch Bernhardy[123]), die Stelle gehöre nicht einer Parodos, sondern einem unbedeutenden Kommos an; und er, wie auch Hermann[124]) und Böckh[125]) lassen die Parodos im Orestes erst sehr spät, nämlich mit V. 807 beginnen. Dieser Ansicht können wir nach unserer Vorstellung von den nothwendigen Eigenschaften einer Parodos unmöglich beitreten; um unser Urtheil zu begründen, wollen wir die betreffenden Verhältnisse näher erörtern. Im Prolog erzählt Elektra, am Bette ihres kranken Bruders Wache haltend, ihr unglückliches Geschick. Zuerst hat sie den Vater schmählich verloren, dann hat auf Phöbos' Rath Orestes, um den Mord zu rächen, seine Mutter getödtet, ist aber, obwohl von dem Gott ausdrücklich mit der Rache beauftragt, dem Wahnsinn verfallen (34 ff.), den die Erinnyen ihm gesandt haben. Ausserdem wollen die Argeier sie selbst (Elektra) und Orestes, als der Ermordung der Mutter überführt, mit dem Tode bestrafen; und nur die Ankunft des Menelaos, der eben von seiner langjährigen Irrfahrt heimgekehrt ist (56), giebt ihnen noch einige Hoffnung. Darauf erscheint Helena und bittet Elektra, mit ihr nach Klytämnestra's Grabe zu gehen, wo sie als Todtenopfer für die Schwester ihre Haare niederlegen will. Allein gehen mag sie nicht,

---

[121]) Attisches Theaterwesen S. 205. [122]) Eumeniden, S. 88 Anm. 5.
[123]) Griech. Literaturg. II, S. 740 f. [124]) El. doctr. metr. S. 724 u. 725.
[125]) Uebersetzung der Antigone S. 180.

weil sie sich vor den Argeiern schämt (98). Doch Elektra muss die Erfüllung der Bitte ablehnen: wie sollte sie dem Grabmal der Mutter, an deren Ermordung sie Theil genommen hat, nahen dürfen? Trotz einigen Bedenklichkeiten der Helena wird endlich deren Tochter Hermione abgesandt, um das Geschäft zu vollbringen. Elektra bleibt mit dem schlafenden Orestes allein. Theilnehmend an ihren Klagen und tröstend erscheint der Chor argeiischer Jungfrauen in den Eingängen der Orchestra. Elektra fürchtet, ihr kranker Bruder könnte durch die Tritte der Kommenden aufgeweckt werden, und dadurch seinem schweren Leiden von Neuem anheimfallen: sie bittet daher ihre Freundinnen, sacht aufzutreten und kein Geräusch zu machen, auch vom Bett sich entfernt zu halten und so leise als möglich zu sprechen (132—146). Der Chor verspricht, Alles zu thun; und indem er nunmehr auf Anfragen der Elektra als Grund seines Kommens den Wunsch angiebt, über Orestes' Befinden sichere Kunde einzuziehen (151. 153), und Elektra ausführlich von der Krankheit ihres Bruders erzählt, entwickelt sich ein antistrophisch geordneter Kommos, grösstentheils aus dochmischen Versen zusammengesetzt (140—152 = 153—165 u. 166—186 = 187—207). Orestes fängt unterdessen an, sich zu bewegen (166), für Elektra ein Grund, mit dem Chor ein wenig zu zanken, da dieser offenbar durch seine Unvorsichtigkeit den Schlummernden erweckt haben muss. Doch schläft er wieder ein und erwacht erst, als Elektra durch Klagen und Thränen ihren Schmerz etwas erleichtert hat. Er fühlt sich schwach und kann sich nicht einmal aufrecht halten (227); Elektra muss ihm den Schaum, den die Krankheit erzeugt, aus Mund und Augen wischen (220). Als er dann einigermassen zu sich gekommen ist, erzählt ihm Elektra von der Ankunft des Menelaos (241); es ist unmöglich, dabei nicht der Helena zu erwähnen; aber kaum hat Elektra ihren Namen genannt, als Orestes sich plötzlich seiner Mutter und seiner That erinnert und von dem schrecklichen Wahnsinn ergriffen wird, der ihm stets die Erinnyen mit ihren furchtbaren Blicken vor die Augen führt (249—261). Selbst die Schwester, die ihn beruhigen will, hält er für eine der feindlichen Göttinnen (264). Endlich fasst er einen Bogen, um die Quälgeister zu verscheuchen, und kommt allmälig wieder zu sich. Er bittet die Schwester, mit ihm hineinzugehen (301) und ihm Speise und Bad zu gewähren, damit er sich von der Krankheit erhole. Elektra willfahrt ihm; und sobald die Bühne leer geworden ist, ruft der Chor in einem aus einer Strophe und einer Antistrophe bestehenden, meist dochmischen Gesange (316—331 = 332—347) flehend die Eumeniden an, doch endlich dem unglücklichen Orestes Ruhe zu gewähren und den Wahnsinn von ihm zu nehmen: obwohl Mörder seiner Mutter, sei er doch nur Vollführer des göttlichen Befehls. Zum Schluss erhalten wir dann noch den bei den Tragikern so häufig wiederkehrenden Satz: Grosses Glück sei nichts Bleibendes, durch ein abgebrauchtes Bild erläutert (340 ff.). Darauf erscheint Menelaos und erfährt in einer weitschweifigen Stichomythie von dem inzwischen wieder genesenen Orestes, was während seiner langen Irrfahrt in Argos sich ereignet hat: den Tod der Klytämnestra — Agamemnon's Schicksal kennt er schon (360 f.) —, des Mörders Wahnsinn, und den Beschluss der Argeier, Orest und Elektra zu tödten. Die Unglücklichen können nicht einmal entfliehen, weil sie von den Bürgern rings mit Wachen umstellt sind (444. 446. 760). Nur auf Menelaos beruht noch ihre Hoffnung. Aber noch ehe dieser sich aussprechen kann, ob er gesonnen ist, ihre Wünsche zu erfüllen, erscheint Tyndareos, der Vater der erschlagenen Klytämnestra; in einer langen Rede stellt er die That des Orestes als unhellenisch dar und sucht den Menelaos gegen ihn einzunehmen. Ebenso umständlich verantwortet sich der Angegriffene, aber ohne auf Tyndareos irgend einen Eindruck zu machen: im Gegentheil bringt dieser durch seine Worte sogar noch den Menelaos zum Schwanken, welchen Orestes zu einem kräftigen Beistande nun nicht mehr zu überreden vermag. Er will nur noch versuchen, den Tyndareos und das Volk von Argos milder gegen Orestes zu stimmen (470—716). Dieser ist der Verzweiflung nahe; da kommt Pylades, sein treuer Freund, den der eigne Vater wegen seiner Theilnahme am Muttermorde aus dem Vaterlande vertrieben hat (765), zu gelegener Zeit dem Betrübten zu Hülfe (729). Durch ihn ermuthigt, fasst

Orestes endlich den Entschluss, mit dem Freunde zusammen in die Volksversammlung von Argos zu gehen, die über sein Schicksal entscheiden soll, und sich dort in aller Form zu vertheidigen. Beide entfernen sich, um ihr Vorhaben auszuführen. Der Chor, der in der Orchestra allein bleibt, erinnert sich in einem aus Strophe, Antistrophe und Epodos bestehenden Gesange (807—842) des alten Glückes der Tantaliden, das so plötzlich umgeschlagen: denn in der letzten Zeit sei unaufhörlich Mord auf Mord gefolgt. Besonders der Muttermord des Orestes wird nochmals ausführlich beschrieben: wie Klytämnestra in der Todesangst ihrem Sohn die Gottlosigkeit seiner That vor Augen hält und den Fluch, der ihr folgen muss; wie sie ihm die Mutterbrust zeigt, die ihn genährt, und wie er zuletzt doch, der Unselige, den Frevel vollzogen.

Wenn man diesen Chorgesang, dessen Inhalt wir so eben kurz angegeben haben, für die Parodos der Tragödie hat halten können, so ist dies nur daraus erklärlich, dass sich bisher über die Natur und das Wesen eines solchen Liedes noch gar keine feste Ansicht gebildet hat. Der Chorgesang ist der dritte im Drama. Da nun der Chor seinen Standpunkt in der Orschestra, den er vom Anfang des Stückes an eingenommen, durchaus nicht verändert, so kann er in seinem dritten Vortrage wohl schwerlich von seiner Ankunft und den Gründen derselben, von seinem Verhältniss zu den Personen des Stückes und seiner Theilnahme an ihrem Schicksal reden: das hiesse den Anfang in die Mitte setzen. Das Alles muss bereits in einem früheren Gesange geschehen sein, und es ist ja auch wirklich geschehen in dem Kommos zwischen dem Chor und Elektra (140 ff.). Was ist dagegen der Inhalt dieses dritten Chorliedes? Es wird zurückgegangen auf die ältesten Schicksale des Tantalidenstammes; der Hass zwischen Atreus und Thyestes und die daraus entsprungenen Greuelthaten tauchen vor unsern Augen auf, zuletzt der schreckliche Muttermord, gleichsam der nothwendige Schluss der früheren Ereignisse. Solche Gedanken sollten sich für eine Parodos eignen? Ja, wenn sie in einen concreten Gegensatz gebracht wären zur Gegenwart, wenn aus ihnen die Stellung des Chors zur Handlung hergeleitet würde, wie im Agamemnon des Aeschylos; oder wenn sie irgend wie noch zur Exposition des Drama's dienten, wie die ausführlichen Erzählungen in der Parodos der Schutzflehenden desselben Dichters. Aber nichts davon finden wir in dem euripideïschen Chore: im Gegentheil, wie Euripides so oft in seinen Stasimen irgend ein Moment aus der Vergangenheit, das mit dem eben behandelten Mythos in einigem, wenn auch nur in sehr losem Zusammenhange steht, herausgreift und zu einem längeren oder kürzeren Gesange ausdehnt: so ist es hier geschehen, und es kann gar kein Zweifel sein, dass das Lied, von dem wir reden, eben ein solches Stasimon ist. Wen aber noch die oben citirten Auctoritäten schrecken, der mag Folgendes beherzigen. Es leuchtet ein, dass man gerade diesen Chorgesang (807 ff.) zur Parodos hat machen wollen, um der Definition des zwölften Kapitels der Poëtik zu genügen, wonach Parodos ist die *πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ*. Wir nehmen einen Augenblick denselben Gesang für das an, wofür er ausgegeben wird, und wollen nun sehen, was dann aus den andern Definitionen jenes Kapitels wird, wenn wir sie auf den Orestes anwenden. Das Chorlied 807 ff. ist das letzte vollständige Chorlied im ganzen Drama: denn die übrigen melischen Partien desselben sind entweder Recitative *ἀπὸ σκηνῆς*[126]) oder *κομμοί*[127]). Ist es also die Parodos, so ist diese hier zugleich das erste und das letzte eigentliche Chorlied (*ὅλου χοροῦ*) der Tragödie. Da ferner hinter V. 843 kein vollständiges Chorikon mehr folgt, so beginnt mit V. 844 die Exodos; denn diese ist es ja, *μεθ' ἣν οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος*. So haben wir denn eine Parodos unmittelbar vor der Exodos; und da ein Stasimon immer erst hinter der Parodos eintreten kann — denn diese ist ja *πρώτη λέξις* — so hat das ganze Drama auch nicht ein einziges Stasimon. Ja, da ein Epeisodion nur begrenzt werden kann (nämlich nach dem 12. Kap. der Poët.) von vollstän-

---

[126]) Der Elektra V. 960—1012 u. 1303—1310; des Phrygers 1369—1379. 1381—1393. 1395—1424. 1426—1450. 1452—1472. 1474—1502. [127]) So V. 1246—1285. 1353—1365. 1537—1548.

digen Chorgesängen, d. h. entweder von der Parodos und einem Stasimon oder von zwei Stasimen, so haben wir sogar nicht einmal ein einziges Epeisodion: denn Alles, was vor der Parodos liegt, ist Prolog, und Alles, was hinter ihr liegt, ist, da kein vollständiges Chorlied mehr folgt, Exodos. Somit hätten wir ein kleines Ungeheuer von Tragödie vor uns, dem nicht mehr als alle Stasima und Epeisodia fehlen, Bestandtheile, ohne welche sonst kein Drama existiren kann; dafür aber ist es, ganz abgesehen von dem riesenhaften Prolog, der sich mit der Exodos in das ganze Stück mit Ausnahme der Parodos theilt, reichlich ausgestattet mit Recitativen ἀπὸ σκηνῆς und Kommen und einer andern, unnennbaren Gattung von Liedern. Wenn man nämlich V. 807 ff. zur Parodos macht, dann bin ich doch sehr gespannt zu erfahren, welchen Namen man für das Lied 316 ff. erfinden wird. Da es vor der Parodos steht, kann es kein Stasimon sein; ein Kommos ist es leider auch nicht; noch weniger ein ἀπὸ σκηνῆς: vielleicht wird es noch ein Orchestikon werden sollen.

Wir werden nach einiger Ueberlegung dahin kommen müssen, den Glauben aufzugeben, dass V. 807 ff. die Parodos des Orestes sei: es bleibt dann nur zu bestimmen, welcher Chorgesang dafür anzusehen ist. Und das ist nicht eben sehr schwer. Wir müssen in dem Drama vom V. 807 rückwärts gehen, um das Einzngslied des Chors zu finden; da begegnet uns zuerst das Lied V. 316 ff. Aber auch dies kann die Parodos nicht sein; ja, offenbar nur, weil man dies nicht dazu machen konnte, schien man gezwungen, ein so weit vom Anfang des Stückes entfernt liegendes Lied, wie 807 ff., dafür zu erklären. Auch weist der Inhalt entschieden nach, dass es ein Stasimon ist: es bezieht sich mit seinen Gedanken und Empfindungen durchaus auf das vorangegangene Epeisodion, in welchem den unglücklichen Orestes die ganze Wuth des verderblichen Wahnsinns mit neuer Kraft befallen hatte. Ermattet von der Krankheit ist er, sobald er sie überstanden, mit der Schwester in den Palast gegangen, um sich zu erholen: da wendet der Chor sich mit inbrünstigem Flehen an die Veranlasserinnen des Unheils, das über Orestes gekommen ist, an die Eumeniden, die schwarzgekleideten Göttinnen (321), welche den weiten Aether durchbrausen und für den Mord die Busse eintreiben, und bittet sie, endlich dem Sohne Agamemnon's Ruhe und Erholung zu schenken. Nichts erinnert an einen Einzugsgesang.

Da nun weder V. 807 ff. noch V. 316 ff. die Parodos des Stückes bilden, so wird es das Beste sein, nochmals die Worte des Scholiasten zu Euripides' Phönissen zu prüfen, ob nicht vielleicht eine Spur der Wahrheit darin zu entdecken ist. Er giebt (s. oben) die Worte: Σῖγα, σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης (140) als Anfang der Parodos an. Auch hier müssen wir dabei bleiben, dass diese Worte selbst den Anfang des Einzugsliedes nicht bilden können: sie gehören unbedingt der Elektra, da sonst das ἰδού, πείθομαι im V. 144 keinen Sinn hat. Andrerseits aber können wir den nunmehr zwischen Elektra und dem Chor sich entwickelnden Kommos für so unbedeutend nicht halten, wie es Bernhardy a. a. O. thut. Allerdings spricht der Chor nicht viel in ihm, obwohl auch wieder die Ausdehnung des Ganzen (bis 207) so gering nicht ist. Nichtsdestoweniger müssen wir nach genauerer Betrachtung diesen Kommos durchaus für die Parodos der Tragödie erklären; und der Scholiast hat nur aus Versehen V. 140 als Anfang angegeben, wie denn in den älteren Ausgaben des Euripides jene Worte noch dem Chor zugetheilt sind. Ja, gewissermassen hatte er sogar ein Recht, gerade den V. 140 zu nennen, da mit diesem Verse das antistrophische Lied beginnt, welches die Parodos bildet. Der Chor ist nämlich, schon ehe er zu sprechen anfängt, in der Orchestra zu denken, und zwar von V. 132 an, wo Elektra ausdrücklich auf ihn hinweisend sagt: »Da sind wieder die lieben Genossinnen meiner Klagen.« Es scheint fast, als ob der Chor aus der Orchestra hinauf nach der Bühne zu strebte, um den kranken Orestes so nahe als möglich zu sehen; von diesem Unternehmen wird er aber zurückgehalten durch das ausdrückliche Verbot der Elektra, dem Lager des Unglücklichen zu nahen. Die Parodos in dem Sinne »Eintritt des Chors« hat man also schon von V. 132 an zu datiren; der Kommos, der hier das Einzugslied vertritt, beginnt 140, und die ersten Worte des Chors 144. Die parodische Natur des Liedes

erhellt aus seinem Inhalt, den wir oben angegeben haben; die kommatische Form kann keinen Anstoss erregen, wenn man den Uebergang beachtet, der durch die Einzugslieder folgender Tragödien gebildet wird: Prometheus, Philoktetes, Medeia, Sophokles' Elektra, Troërinnen, Euripides' Elektra, Herakliden. Von Komödien könnten wir noch die Ritter und den Frieden hierher ziehen. Wie in den Herakliden, so erklärt sich auch im Orestes der Mangel eines zusammenhängenderen, ausgedehnteren Chorgesanges aus den Umständen: die Nähe eines gefährlich Kranken, der geschont werden muss, schliesst die gewöhnlicheren Arten der Parodos aus.

Somit hätten wir unsere Uebersicht über die Einzugslieder der einzelnen uns erhaltenen Tragödien mit Ausschluss des Oedipus in Kolonos vollendet und dadurch, wie wir glauben, unsere oben ausgesprochene und ausführlicher begründete Ansicht von der Parodos hinlänglich befestigt. Das Resultat ist das: In sämmtlichen Dramen ist die Parodos, wie verschieden sie auch der Form nach sich gestalten kann, der Vortrag des Chors, der entweder bei seinem Einzuge in die Orchestra oder zunächst nach demselben Statt findet; sie kann während des Vorbeimarsches in der Bewegung oder gleich nach demselben vom stehenden Chor recitirt werden, und stets spricht sie, bald unumwundener, bald versteckter den Grund, die Veranlassnng für das Erscheinen des Chors aus, selbst wenn diese schon im Prolog (dadurch dass der Chor herbeigerufen wird) angedeutet ist. — Diese Merkmale genügen in Wahrheit vollkommen zur Ausmittelung der Parodos in jedem einzelnen Drama; und es ist nicht nöthig, sogar gefährlich, ohne vorherige genauere Prüfung den Boden der alten Ueberlieferungen, wenn man auch Einiges in denselben verwerfen muss, ganz zu verlassen und zu neuen Bestimmungen zu greifen, die man aus wenigen einzelnen Beispielen abstrahiren zu können glaubt. Wie sehr wir auch selbst die Auctorität des Pseudo-Aristoteles im 12. Kapitel der Poëtik bekämpft haben, so sind wir doch nirgends aus den Grenzen herausgetreten, welche wohl berechtigte alte Zeugnisse uns zu ziehen schienen, und wir bereuen diese Beschränkung nicht. Nach der Durchführung unserer Bestimmungen in allen noch erhaltenen Dramen halten wir es für überflüssig, Einzelnheiten in fremden Auffassungen zu widerlegen; wir haben jetzt so sichere Anhaltspunkte, dass widerstreitende Ansichten uns im Grossen und Ganzen nicht irre machen können. Behauptungen, wie die, dass Parodoi und Stasima beide antistrophisch sind[128]), oder, die antistrophische Anordnung sei in beiden stets so gewählt, dass auf die Strophe sogleich die Antistrophe folge[129]), und so weiter, wenn nämlich das Gedicht aus mehreren Strophenpaaren bestehe, können wir nebst ähnlichen[130]), den vielen Beispielen vom Gegentheil gegenüber, um so mehr auf sich beruhen lassen, als ihr Urheber sie vielleicht nicht einmal selbst mehr für wahr hält. Jedenfalls wird man folgenden Grundsatz nicht bestreiten wollen. Wenn man aus einzelnen Beispielen von Einzugsliedern Regeln entnehmen will, die für die ganze Gattung Geltung haben sollen, so muss man erstens beweisen,

---

[128]) G. Hermann, El. doctr. metr. S 725. — Dieser Bestimmung widersprechen sehr viele Parodoi, von denen uns Aristophanes' Wespen V. 230 ff. und Ritter 247 ff. als solche ausdrücklich beglaubigt sind. — Die vorliegende Abhandlung ist vor dem Tode Hermann's geschrieben.

[129]) G. Herm. ebendaselbst. Vgl. dagegen die Parodos des äschylischen Prometheus, die (durch die doppelte Bezeugung des *Στένω σε τᾶς οὐλομένας* als Stasimon) unzweifelhaft festgestellt ist; ferner die gleichfalls bezeugte Parodos der Wolken, der Frösche u. s. w.

[130]) Der Satz (ebendas.): Proodus in neutro genere (weder in der Parodos, noch in den Stasimen) usurpatur, dürfte durch die Parodos der Medeia und einige andere wenigstens zweifelhaft werden. Einige monostrophische Verse gehen dem antistrophischen Gesange in der Parodos sehr oft voraus. Die Behauptung: »Stasima epodum non nisi in fine totius carminis habent, ubi absoluta jam est antistropharum responsio. Sed aliquot exempla parodi inveniuntur epodum in medio carmine habentia: quod quum nusquam factum videam in stasimis, proprium id parodi esse puto« — würde nicht bewiesen werden können, und wenn alle auf uns gekommene Parodoi und Stasima ihr entsprächen; denn da sie durch keine inneren Gründe gestützt wird, so würde man immer noch zweifeln können, ob nicht unter den verloren gegangenen ein Beispiel existirt habe, das der Beobachtung widerspräche.

dass die gewählten Beispiele passen, dass sie wirklich Einzugslieder sind; dann aber wird es nöthig sein, die Richtigkeit der aufgestellten Regeln nicht bloss an diesen einzelnen, oft willkührlich gewählten Beispielen, sondern an allen vorhandenen Einzugsliedern zu erproben[131]). Hätte man dieses Verfahren immer beobachtet, dann wären vielleicht auch Bestimmungen unterblieben, wie die, dass während der Stasima die Bühne leer, während der Parodos besetzt sei[132]). Solche beiläufige, nicht genau geprüfte Bemerkungen richten einen grösseren Schaden an, als man gewöhnlich glaubt; in ohnehin dunkeln Fragen können sie eine Verwirrung hervorbringen, die nur schwer wieder zu lösen ist.

Jetzt endlich werden wir auf einer festen Grundlage zur Prüfung des Chorgesanges übergehen können, der die vorliegende Untersuchung veranlasst hat, der Parodos im Oedipus auf Kolonos des Sophokles. Plutarch sagt nämlich in der Schrift An seni sit gerenda cet. a. a. O. (c. 3 p. 785 A. IV, I p. 152 Wyttenb.), indem er die vielfach und sehr verschieden erzählte Geschichte von der Klage der Söhne des Dichters gegen ihren Vater erwähnt: *Σοφοκλῆς δὲ λέγεται μὲν ὑπὸ τῶν υἱῶν παρανοίας δίκην φεύγων ἀναγνῶναι τὴν ἐν Οἰδίποδι τῷ ἐπὶ Κολωνοῦ* (l. *Κολωνῷ*) *πάροδον, ᾗ ἐστιν ἀρχή· Εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας.* — Er giebt also als Parodos des Oedipus in Kolonos das Chorlied V. 668 ff. an, und dafür ist es gehalten worden bis auf den heutigen Tag. Denn ausdrücklich führen diesen Chorgesang als Parodos an G. Hermann[133]), Reisig[134]), Bernhardy[135]), Böckh[136]), C. F. Hermann[137]), O. Müller[138]) u. A. Nur der letztgenannte Gelehrte merkte, dass bei dieser Ansicht doch einige Bedenken entstehen müssten; und während er in seiner Ausgabe der Eumeniden noch fest bei der Ueberlieferung des Plutarch beharrend überall V. 668 ff. als Parodos des Oedipus in Kolonos anführt, greift er in der Literaturgeschichte, obwohl zuerst auch noch an der Auctorität Plutarch's festhaltend, an einer späteren Stelle[139]) zu dem verzweifelten Mittel, in manchen Dramen, so im Oedipus auf Kolonos, eine doppelte Parodos anzunehmen, eine kommatische, welche der Chor nicht in geordneten Reihen, sondern *σποράδην* eintretend, mithin auch nicht im vollstimmigen Gesange vorgetragen (im Oed. Kol. V. 117 ff.), und dann die eigentliche, die mehr dem Stasimon ähnlich sei (im Oed. Kol. V. 668 ff.). Er fühlte also recht gut, dass das Lied V. 668 ff. weit mehr einem Stasimon, als einer Parodos gleiche; aber weil er es nicht wagte, gegen das Zeugniss Plutarch's aufzutreten, so kam er auf die unhaltbare, weder durch Zeugnisse aus dem Alterthum bestätigte noch aus dem Wesen und der Natur der Parodos zu rechtfertigende, von uns oben schon widerlegte Annahme eines doppelten Einzugsliedes. Die mannichfachen Hindernisse, die der Annahme, V. 668 ff. im Oed. Kol. seien die Parodos, entgegenstehen, hat auch Ritter[140]) wahrgenommen, der durchaus auf die aristotelischen Definitionen des 12. Kapitels der Poëtik sich beschränkend,

---

[131]) Dies ganz allgemein gegen das von Hermann in den El. doctr. metr. S. 726 ff. angewandte Verfahren, das seinem eigenen, von uns an die Spitze dieser Abhandlung gestellten Grundsatz nicht entspricht.

[132]) Wir würden dieses von Schneider (Attisches Theaterwesen S. 206: »als die Bühne nicht, wie es beim Stasimon der Fall zu sein pflegt, von Schauspielern verlassen war«) ausgegangenen Irrthums, da dieser Gelehrte sich mit Sammlung des Materials begnügt und sehr selten eine eigene Ansicht sicher begründet, nicht gedenken, wenn er nicht auch bei O. Müller (Griech. Literaturg. II. S. 66) sich fände. O. Müller meint, Stasima träten nur in Ruhepunkten der Handlung ein, und wenn die Bühne leer wäre. Es wird genügen, dagegen die Stasima des gefesselten Prometheus und des Oedipus in Kolonos (mit Ausnahme des letzten, des Todtenliedes) zu erwähnen. Leer dagegen ist die Bühne während der Parodos z. B. in der Antigone, im König Oedipus, im Hippolytos, in den Bakchen, in den Phönissen u. s. w.

[133]) In seiner Ausgabe in der Anmerkung zum Anfang des Chorgesanges.

[134]) In der Enarratio des Oed. Col. S. XCV. [135]) Gr. Litg. II, S. 739.

[136]) Uebers. der Antigone S. 125. vgl S. 180. [137]) Quaest. Oedip. S. 48 u. S. 51. Anm. 39.

[138]) Eumeniden, S. 87. S. 88 Anm. 5 u. an andern Stellen. Gr. Litg. II, S. 69. [139]) Gr. Litg. II, S. 71.

[140]) Zum 12. Kapitel der Poëtik S. 169: Idem hujus fabulae carmen (668 ff.) non minus pro stasimo quam pro parodo haberi potest. — — Idem dici potest de primo carmine chorico Oedipi Regis v. 152—215 aliisque pluribus.

ohne sie übrigens zu billigen, behauptet, das besprochene Lied könne sowohl die Parodos wie ein Stasimon sein, wie denn überhaupt eine ziemliche Anzahl von Gesängen sich fände, welche diese doppelte Natur zeigten. So könnten alle die Lieder, in denen der Chor zum ersten Mal vollstimmig — das unselige *ὅλου χοροῦ* spukt hier wieder — singe, die aber weder Anapästen noch Trochäen hätten, zugleich Parodoi und Stasima sein. Ja gewiss, aus den schlechten Definitionen der Poëtik ist dieser monströse Gedanke durchaus folgerichtig abzuleiten. — Am entschiedensten spricht noch G. C. W. Schneider, obwohl er in seiner Ansicht von der Parodos meist mit G. Hermann übereinstimmt[141]), seine Meinung dahin aus[142]), dass Oed. Kol. 668 ff. ein Stasimon sei, wie im Prometheus das Lied: *Στένω σε τᾶς οὐλομένας τύχας, Προμηθεῦ*, und dass die Parodos des Oedipus mit V. 117 beginne; jedoch führt er durchaus keine Gründe für seine Meinung an, und verliert sich in den folgenden Bemerkungen wieder in unhaltbare und unbegründete Behauptungen, so dass man leicht erkennt, wie ihm von seinem Standpunkte aus der Beweis unmöglich geworden wäre. Seine Ansicht ist daher, wie ein müssiger Einfall, nicht weiter beachtet worden.

In der Ueberzeugung, die Wahrheit gefunden zu haben, treten wir der allgemein geglaubten Ueberlieferung entgegen und sprechen von vorn herein unsere Meinung fest und entschieden dahin aus, dass das Lied V. 668 ff. im Oedipus auf Kolonos die Parodos nicht sein kann, sondern ein Stasimon sein muss; ferner dass die Parodos des Drama's nicht mit V. 668, sondern mit V. 117 beginnt; und endlich, dass dies die einzige Parodos ist und dass es keine zweite geben kann. Folgt der Beweis.

Erstens: V. 668 ff. ist nicht die Parodos, sondern ein Stasimon (das erste) des Oedipus in Kolonos. Vor allen Dingen wird eine kurze Rückerinnerung an den Gang der Tragödie bis zu dem betreffenden Liede nöthig sein. Der blinde Oedipus, aus Theben, seiner Vaterstadt, vertrieben, kommt von seiner Tochter Antigone geführt, in die Nähe von Athen nach Kolonos, einem in der glücklichsten und herrlichsten Gegend nahe am Kephissos gelegenen Demos, und ruht hier, unbekannt mit seiner Umgebung — nur den Namen des in der Ferne liegenden Athens hat man ihm genannt — an einem den Eumeniden geweihten Orte unter der Obhut seiner Tochter aus. Ein Fremdling, der des Weges daherzieht, macht den blinden Greis mit der Oertlichkeit und zugleich mit dem Verbote bekannt, das den Menschen den Aufenthalt in dem heiligen Bezirk der Eumeniden untersagt. Aber sobald Oedipus den Namen der Eumeniden vernommen hat, ist er weit entfernt, auf die Bedenklichkeiten des Fremdlings einzugehen; und auch dieser wagt es nicht, den Greis mit Gewalt zu vertreiben, sondern begnügt sich damit, den Einwohnern von Kolonos von dem Fall Kunde zu geben, damit diese entscheiden, ob Oedipus bleiben dürfe oder nicht. Nach seinem Weggange erfahren wir aus einem inbrünstigen Gebete, das der Blinde an die Eumeniden richtet, den Grund, weshalb er der Aufforderung des Fremden nicht Folge leistete. Als der Gott zu Delphi ihm vor langer Zeit die vielen Uebelthaten und Leiden verkündete, die sein Leben verbittern sollten, hatte er ihm den Trost gegeben, dass er nach vielen Jahren einen Hain der Eumeniden erreichen und in diesem das Ende seiner Mühen und seines Lebens finden würde. Unterdess hat Antigone in der Ferne Greise wahrgenommeu, die Blick und Fuss nach der Gegend, wo Oedipus weilt, richten: es kann kein Zweifel sein, es sind die Einwohner von Kolonos, die der Fremde herbeigerufen hat. Da es unbestimmt ist, in welcher Absicht sie nahen, so hält es Oedipus für gerathen, sich vorläufig in dem heiligen Hain zu verstecken. Sobald dies geschehen ist, erscheint in der Orchestra der Chor der Greise von Kolonos mit einem Vortrage, den wir unten noch genauer werden betrachten müssen; für jetzt begnügen wir uns anzugeben, dass er die Form eines Kommos hat. Nach der ersten Strophe giebt sich Oedipus den Alten, die ihn suchen, zu erkennen und wird von ihnen genöthigt, das heilige Gebiet zu verlassen; an der Grenze desselben lässt er sich müde und matt auf einen Stein nieder.

---

[141]) Vgl. Attisches Theaterwesen S. 202 (Ende) und 203 (Anfang) mit Hermann El. doctr. metr. S. 725.
[142]) Attisches Theaterwesen S. 206.

Da nunmehr der Fremde dem Brauch und Gesetz des Landes sich gefügt hat, so lassen sich die Alten mit ihm in ein weiteres Gespräch ein; ihr Hauptzweck ist, seinen Namen und sein Geschick zu erfahren. Oedipus, der weiss, einen wie furchtbaren Eindruck jener Name auf sie machen wird, zögert lange, ist aber endlich doch genöthigt, sich zu offenbaren. Seine Voraussetzung war richtig: sobald die Greise das Wort Oedipus gehört haben, wollen sie nichts mehr von ihm wissen; ja im ersten Schrecken weisen sie ihn ohne Barmherzigkeit aus dem Lande. Durch die bewegliche Fürbitte der Antigone und eine längere, eindringliche Ermahnung des Oedipus selbst werden sie endlich vermocht, die Sache vorläufig zu lassen wie sie ist, und auf den Herrn des Landes, Theseus, zu warten, der die endliche Entscheidung aussprechen soll. Kaum ist dieses Zugeständniss von Seiten des Chors erfolgt, so erscheint auf sikelischem Rosse in der Ferne ein Weib, in dem Antigone nach und nach ihre Schwester Ismene erkennt. Nach den ersten Begrüssungen erzählt sie, weshalb sie gekommen, wie es in Theben geht, wie des Oedipus Söhne, ihre Brüder, sich wegen der Herrschaft unversöhnlich entzweit, wie Eteokles den älteren Polyneikes des Thrones beraubt und vertrieben, wie dieser dann nach Argos gezogen sei, ein Heer gesammelt habe und entschlossen sei, seine Vaterstadt auf Tod und Leben zu bekriegen. Zugleich haben beide Söhne die Absicht, ihren alten, schwergebeugten Vater wieder für sich zu gewinnen, nicht etwa aus Liebe zu ihm, sondern weil ein Götterspruch dem den Sieg verkündigt, dem Oedipus seine Unterstützung schenkt. Deswegen ist Kreon schon auf dem Wege nach Kolonos; aber nicht in sein Vaterland soll Oedipus zurückgeführt, sein Leichnam nicht mit thebäischer Erde zugedeckt werden — denn das Blut des Vatermordes klebt ja noch an ihm —; nein, bloss um das Orakel zu erfüllen, soll er an des Landes Grenzen angesiedelt werden, wo er stets in der Gewalt der Thebäer ist; das Land selbst soll er weder lebend noch todt betreten. Aber einem so selbstsüchtigen Verlangen gutmüthig nachzugeben ist Oedipus nicht gesonnen; die Söhne, die bloss aus Eigennutz ihren Vater wiedersehen wollen, verwünscht er mit schweren Flüchen, den Einen wie den Andern, sowohl für die schnöde Selbstliebe, die sie jetzt an den Tag legen, als auch für die Missachtung, mit der sie ihm früher begegnet sind. In Attika will er bleiben, und wenn nur dieses Landes Bewohner ihn beschützen wollen, so hofft er allen seinen Feinden den Untergang, der Stadt Athen einen ewigen Hort zu verschaffen; denn Apollon hat geweissagt, dass der morsche Leib des Blinden dem Lande, in dem er bestattet sei, Sicherheit vor allen feindlichen Angriffen gewähre. Durch solche Versprechungen, die übrigens Oedipus erst im folgenden Epeisodion so deutlich ausspricht, sehen sich die Greise von Kolonos bewogen, ihm einen Gegendienst zu erweisen, indem sie ihm rathen, den Dämonen, deren heilige Stätte er betreten, ein feierliches Sühnungsopfer darzubringen, dessen Art und Weise sie ihm ausführlich beschreiben. Da er durch Schwäche und Blindheit verhindert wird, die heilige Handlung selbst zu vollbringen, so sendet er seine Tochter Ismene zu diesem Zweck in den heiligen Hain. Während diese das Opfer bringt und Oedipus in einem erschütternden Kommos dem Chor seine Greuelthaten erzählen muss, hat Theseus durch denselben Mann, der dem Blinden zuerst begegnete, von der Ankunft desselben gehört und naht mit tröstenden Worten. Nicht allein um des Nutzens willen, den Oedipus in ernsten, nachdrücklichen, obwohl noch immer etwas dunkeln Worten hervorhebt, sondern auch, und hauptsächlich, weil es die Menschlichkeit verlangt, verspricht er ihm seinen kräftigsten Schutz, und als Oedipus mit ängstlichen Worten auf die bevorstehende Ankunft Kreon's und auf die Drohungen der Feinde hindeutet, tröstet er ihn durch die feste Versicherung, dass, wenn er ihn beschirme, auch in seiner Abwesenheit ihm kein Leid geschehen werde. Dadurch ist Oedipus förmlich und unwiderruflich als Bewohner und Schützling des attischen Landes anerkannt; jetzt erst kann der Chor, da Theseus selbst jenen Akt der Menschenfreundlichkeit vollzogen hat, über das Bleiben des Schuldbefleckten sich beruhigen; und gleichsam als dürfe jetzt erst der herrliche Gau von Kolonos den Fremden als seinen Gast begrüssen, singen die Greise zur Feier seiner Aufnahme ein herrliches Lied, dasselbe, welches

Sophokles, von seinen Söhnen des Blödsinns beschuldigt, den Richtern in seinem Process vorgelesen haben soll, um sie zu überzeugen, dass er durchaus noch bei Verstande sei.

Dieses Lied nun, behaupten wir, kann die Parodos der Tragödie nicht sein. Betrachten wir zuerst den Inhalt. Um dem Fremden, dem jetzt Theseus selbst gastfreundliche Aufnahme zugesagt hat, seinen nunmehrigen Aufenthalt angenehm zu machen, singen die Greise ein Lied zum Preise des Gaues Kolonos und der ganzen attischen Erde. Ich schiebe es nach meiner eigenen Uebersetzung vollständig ein.

Freund, zum herrlichsten Ruheplatz (Strophe 1)
Dieses rosseberühmten Landes kamst du,
Zum lichthellen Kolonos [143]), wo
Gern einkehrend die Nachtigall
Ihr helltönendes Trauerlied
Klagt in dämmernder Waldschlucht,
Im weinfarbigen Epheulaub
Nistend, tief in des Gottes still
Einsamem Blättergezelt, dem befruchteten,
Wo jedes Windes Lufthauch
Einschläft; wo in des Rausches Lust
Stampfend Gott Dionysos stets den Chor führt
Seiner Ammen, der holden Nymphen.

Stets vom himmlischen Thau getränkt (Antistr. 1)
Prangt mit traubigen Blüthen dort Narkissos,
Der zwei mächtigen Götterfrau'n [144])
Altherkömmlicher Kranz; auch blüht
Dort goldleuchtender Krokos; stets
Schlaflos rinnen die Bächlein,
Die Kephissos mit seiner Fluth
Nährt; mit schneller Befruchtungskraft
Rieselt er über gesegneter Ebenen
Gewölbte Brust in Strömen
Lautern Regens; und nie verschmäht
Diese Gegend der Musen Chor, hieher lenkt
Aphrodite den gold'nen Zügel.

Auch lebt hier ein Gewächs, welches im Land Asia nicht sprosst, (Strophe 2)
Selbst in Dorien nie blühet, der weitreichenden Halbinsel des Pelops,
Du Stamm, der urkräftig, ohne Pflege,
Von Feindeslanzen unversehrt,
Am schönsten aufwächst in meiner Heimath,
Stets neuspriessender, blaugrünlicher Oelzweig!
Den nicht des Jünglings und nicht des Greises [145])
Schlachtenlenkender Arm fällend vertilgt, weil ihn des Bäumebeschirmers Zeus [146])
Waches Auge beschützt, und du,
Hoheitblickende Pallas!

Noch weit höheren Ruhm meines Geburtslandes verkünd' ich, (Antistr. 2)
Des weitwaltenden Meergottes Geschenk, unserer Stadt edelstes Kleinod,
Den Ruhm der Rosszucht, den Preis der Seemacht.
Ja, deine Gnad', o Kronos' Sohn,
Gab uns dies Kleinod, o Fürst Poseidon!

---

[143]) Der Boden um Kolonos bestand aus einer hellen Thonart. [144]) Demeter und Persephone.
[145]) d. h. des Xerxes und Archidamos. Vgl. Herodot. 8, 54. 55, und Androt. beim Schol. Oed. Kol. 698.
[146]) *Ζεὺς Μόριος* (von *μορία*) war der Beschützer der heiligen Oelbäume auf der Akropolis u. in der Akademie.

Denn Du schufest den Rosszähmer, den Zügel,
In ferner Urzeit auf unsern Strassen.
Und dein Wunder, der schnellrudernde Kiel, tanzt, von den Händen beschwingt, durch's Meer,
Rings umschwärmt von des Nymphenchors
Hundertfüssigem Reigen.

Nun fragen wir: eignet sich dieser Inhalt für eine Parodos? Die Hypothesis zu den Persern sagt, in der Parodos müsse der Chor stets seinen Einzug motiviren (*λέγει, δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν*), und wir haben bei der Uebersicht der Einzugslieder in allen vorhandenen Dramen gesehen, dass dies wirklich stets und überall der Fall ist, selbst in den Dramen, in welchen der Chor sich erst auf der Bühne befindet, und dann erst von dieser ab- und später in die Orchestra einzieht, d. h. also, in welchen die Parodos nicht einmal der erste Gesang des Chors ist[147]). Diese Motivirung des Eintritts, wo es nöthig ist, mit einer kurzen Angabe des Charakters und Standes, den der Chor bekleidet, wie mit der Exposition des Verhältnisses, in dem er zu der Hauptperson des Stückes steht, verbunden, wird natürlich, wie wir schon oben bemerkten, in die mannichfaltigsten Ausdrücke gekleidet, in den mannichfaltigsten Variationen dargestellt werden können; ja die wenigsten Tragiker bedienen sich hier einer blossen nackten Angabe, die stets mehr oder weniger plump ausfallen würde. Im Gegentheil ist dieselbe häufig sehr sinnig und kunstvoll und nicht einmal immer in die ersten Worte des auftretenden Chors verwoben, nicht selten auch im Prolog schon vorbereitet: aber ganz fehlen kann und darf sie nimmer. Denn wir haben gesehen, dass der Zweck der Parodos, ähnlich dem des Prologs, die Exposition der Verhältnisse des Chors war. Man gehe nochmals die einzelnen Einzugslieder aller Dramen durch, und man wird diese Forderung auf die eine oder die andere Weise überall bestätigt finden. Haben wir aber in dem vorliegenden Chorgesange auch nur irgend etwas der Art? auch nur eine Spur von Dem, was wir als Zweck der Parodos erkannt haben? Und wenn wir das ganze Lied vom Anfang bis zum Ende genau durchsuchen und auf jedes Wörtchen achten, in dem vielleicht auch nur eine entfernte Andeutung des geforderten Inhalts entdeckt werden könnte; unser Forschen wird vergeblich sein. Natürlich: denn in einem Liede, das von dem Einzuge des Chors in die Orchestra so weit abliegt, etwas von den Gründen zu diesem Einzuge, der längst geschehen ist, von dem Verhältnisse des Chors zu den Hauptpersonen des Stückes u. s. w. nachzuholen, wäre abgeschmackt.

Der Inhalt des Liedes ist die Verherrlichung von Kolonos, die Verherrlichung von Attika. Dies Einzige, und weiter nichts, aber auch gar nichts. Ich wäre begierig, auch nur eine einzige Parodos zu sehen, mit einem ähnlichen Inhalt, d. h. welche, ohne die oben angeführten nothwendigen Angaben zu enthalten, so ohne alles Weitere mit dem Preise irgend einer schönen Gegend begönne. Bei der sorgfältigsten Durchforschung aller Parodoi finden wir drei, die sich dem Inhalte nach mit dem Liede des Oedipus in Kolonos etwa vergleichen liessen; sie haben aber nur eine sehr entfernte, nicht einmal eine Familienähnlichkeit mit ihm.

In der Iphigeneia in Aulis finden wir zwar keine Verherrlichung eines Landes, aber doch die Verherrlichung eines Heeres, und zwar des achäischen, das sehnlichst nach Troia hinüberzufahren wünscht. Aber abgesehen davon, dass der grösste Theil dieses Chorgesanges, und zwar gerade der beschreibende, von den besten Kennern des Euripides für unecht erklärt wird, verschwindet die Aehnlichkeit doch ganz und gar, wenn man die beiden Lieder genauer betrachtet. In dem euripideïschen Stück giebt der Chor in seinem Einzugsliede ausführlich an, woher er kommt und woher er gebürtig ist[148]), wie er an den Ort der Handlung gekommen ist, und endlich die Hauptsache, was ihn hergetrieben hat.[149]) Auf diese Parodos also wird sich Niemand berufen können.

---

[147]) Vgl. die Parodos der Eumeniden und Ekklesiazusen nebst unseren Bemerkungen zu der ersteren.
[148]) V. 168: *Χαλκίδα, πόλιν ἐμὰν, προλιποῦσα.*
[149]) V. 166: *Εὐρίπου διὰ χευμάτων κέλσασα*, und V. 171: *Ἀχαιῶν στρατιὰν ὡς κατιδοίμαν.*

Aber vielleicht auf die des Ion. Sehen wir zu! In Wahrheit, hier finden wir etwas Aehnliches, eine verherrlichende Beschreibung der Kunstdenkmäler in Delphi: Herakles im Kampf mit der lernäischen Hydra, Bellorophon, der die Chimära tödtet, und die Gigantenschlacht. Aber auch diese Aehnlichkeit zerrinnt in Nichts bei näherer Vergleichung. Die Dienerinnen der Kreusa, die im Ion den Chor bilden, sind nicht einheimisch in Delphi, sie stammen aus Athen; ihre Verwunderung über die Kunstschätze des Apollon-Tempels ist also dadurch motirirt, dass sie dieselben zum ersten Mal sehen; ja aus ihrer Ueberraschung erkennen wir eben, dass sie in Delphi fremd und eben erst angekommen sind, und indem sie nun Delphi und Athen, ihr Vaterland, in einer zwanglosen Unterredung ihren Kunstschätzen nach mit einander vergleichen, erfüllen sie alle Bedingungen, die zu einer Parodos gehören. Denn der Chor giebt an, woher er kommt (aus Athen); wohin er kommt (Delphi); dass er hier fremd und eben erst angelangt ist. Ja aus dem weiteren Verlaufe des Gesanges ersehen wir deutlich, dass der Chor vorwärts schreitet[150]) und zuletzt giebt er auch ausführlich an, wer er ist und aus welcher Ursache er nach Delphi gekommen[151]). Nichts davon in dem Liede des Oedipus.

Wenn wir nun, um nichts unberührt zu lassen, auch noch das Einzugslied einer Komödie, der Wolken, durchgehen, so ergiebt sich bald, dass auch hier die Aehnlichkeit nur eine scheinbare ist. Allerdings ist auch in der Parodos der Wolken eine Verherrlichung des attischen Landes enthalten: »Dort sind geachtet« so singt der Chor »die hehren Mysterien; dort wird das heilige, die Geweiheten aufnehmende Haus« — der Tempel der Demeter und Kore — »an heiligen Festen geöffnet; dort giebt es herrliche Geschenke für die Himmlischen und hochaufstrebende Tempel und Götterbilder und feierliche Umzüge zu Ehren der Seligen« u. s. w. Aber welche grosse Verschiedenheit zwischen der Art und Weise, dem Zwecke der Verherrlichung hier und dort! In den Wolken ist dieser ganze Preis Athens nur das Motiv für den Chor, dem Rufe des Sokrates zu folgen und nach Athen zu ziehen; gerade weil Athen die herrlichste Stadt ist, willfahren sie gern der Aufforderung, sich dahin zu begeben. Im Oedipus in Kolonos ist der Chor längst in Attika anwesend, ja dort geboren; und der Preis dieses seines Geburtslandes hat keinen andern Zweck, als einen Fremden mit den Vorzügen desselben bekannt zu machen. Ausserdem aber erfahren wir aus der Parodos der Wolken ausführlich, wer der Chor ist[152]), woher er kommt[153]) und den Grund seines Kommens[154]).

Um auch dem Einwande zu begegnen, dass unter den von uns selbst angegebenen Einzugsgesängen einige sich finden möchten, welche jene öfter bezeichneten nothwendigen Angaben nicht ausdrücklich enthalten, wollen wir hier selbst noch auf einige Dramen aufmerksam machen, von deren Parodos man dies etwa behaupten könnte: die Sieben vor Theben, die Frösche und die Thesmophoriazusen. Aber in den Sieben vor Theben ist der Chor so aufgeregt von Angst und Verzweiflung, dass eine geordnete, absichtliche Auseinandersetzung unnatürlich sein würde; der Inhalt des Einzugsliedes lässt jedoch keinen Zweifel, dass der Chor aus Furcht, und um die Götter durch inbrünstige Bitten zu erweichen, nach der Kadmeia geeilt ist. In den Fröschen hat es der Dichter absichtlich so eingerichtet, dass der Chor bei seinem Auftreten von den Personen auf der Bühne gar nichts weiss und nur zufällig mit ihnen zusammentrifft, dass der Zweck seines Auftretens scheinbar mit der Handlung des Drama's in keinem engen Zusammenhange steht; nichts desto weniger aber ist dieser Zweck in dem Einzugsliede deutlich ausgesprochen: die Mysten wollen, wie es scheint, auf dem elysischen Gefilde, einen Chortanz halten.

---

[150]) Dies geht schon aus der Reihenfolge, in der sie die Bilder nach und nach zu sehen bekommen, hervor. Vgl. auch V. 228. 230. [151]) Vgl. V. 233—236.

[152]) V. 275: *Ἀέναοι νεφέλαι.* Vgl. auch 299: *παρθένοι ὀμβροφόροι.*

[153]) V. 277: *πατρὸς ἀπ' Ὠκεανοῦ βαρυαχέος.*

[154]) V. 300 f.: *εὔανδρον γᾶν Κέκροπος ὀψόμεναι πολυήρατον.* Dies der subjective Zweck der Wolken; den objectiven Zweck spricht Sokrates in der Beschwörung aus, V. 269.

In den Thesmophoriazusen endlich wird die ausdrückliche Bemerkung des Chors, dass er gekommen sei, um die Thesmophorien zu feiern, vollständig ersetzt durch den der Parodos vorangehenden Aufruf der Heroldin, der offenbar wörtlich mit dem Aufrufe bei dem wirklichen Thesmophorienfeste übereinstimmt. Dadurch, dass nun der Chor in der Parodos die verlangten Gebete verrichtet, zeigt er indirect, was die Ursache seines Erscheinens ist. Ausserdem findet sich kein einziges Drama zu nennen, in dessen Parodos nicht der Inhalt sofort allen Zweifel beseitigte. Nehmen wir nun noch den Umstand hinzu, dass alle die hier nochmals berührten Chorlieder zugleich die ersten in den betreffenden Dramen sind und mit dem Einzuge des Chors in die Orchestra in unmittelbarer Verbindung stehen, so wird zugegeben werden müssen, dass eine Vergleichung derselben mit dem Liede im Oedipus auf Kolonos V. 668 ff. unzulässig ist.

Man könnte vielleicht sagen: bei der so grossen Wandelbarkeit des Inhalts sei dieser ein etwas trügliches Kriterium für die Unterscheidung von Parodos und Stasimon. Obwohl wir dies nicht zugeben, sondern im Gegentheil behaupten müssen, dass sich in jeder, auch der schlechtesten Tragödie, Parodos und Stasima, da sie einem ganz verschiedenen Zwecke dienen, auch schon dem Inhalte nach scharf sondern lassen, so wollen wir doch für jetzt davon absehen, und die andern Bestimmungen und Definitionen des Begriffes der Parodos, die uns aus dem Alterthume erhalten sind, mit dem vorliegenden Chorgesange vergleichen.

Der Scholiast zu Euripides' Phönissen 202 erklärt die Parodos für einen Gesang des einherschreitenden Chors, zugleich mit dem Eintritt desselben vorgetragen. Aber mit dem betreffenden Liede im Oedipus auf Kolonos tritt der Chor weder ein, denn er ist ja schon seit lange (V. 117) in den Räumen des Theaters; noch kann man irgendwie nachweisen, dass während des Vortrages eine Bewegung, ein Einherschreiten (*βαδίζειν*) Statt gefunden habe. Denn die Vermuthung, auf die vielleicht Jemand kommen könnte, dass der Chor im Oedipus erst auf der Bühne auftrete und mit oder unmittelbar vor diesem Liede etwa über die *κλίμακες*[155]) in die Orchestra hinabsteige — diese Vermuthung werden wir unten, wo von den Bewegungen des Chors während der ersten Chorgesänge die Rede sein wird, ausführlich widerlegen. Da an den ersten Eintritt des Chors während des Gesanges überhaupt nicht zu denken ist, so können wir auch von den Bemerkungen des Pollux und einiger anderer Schriftsteller keinen Gebrauch machen. Ja selbst die Erklärung des zwölften Kapitels der Poëtik, der zu Liebe man allein an der Ueberlieferung Plutarch's festgehalten haben kann, ist bei genauerer Betrachtung nicht anwendbar. Denn zuerst ist jenes Lied nicht der erste Vortrag des Chors — denn es gehen ihm mehrere andere Chorlieder voraus; und es ist auch nicht einmal der erste Vortrag des ganzen Chors; denn dass die vorgehenden Chorgesänge auch unter alle Choreuten vertheilt gewesen sind, haben, wenigstens in diesem Punkte übereinstimmend, Hermann[156]) und Böckh[157]) bereits überzeugend nachgewiesen[158]). Das Chorlied wäre nur dann *πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ*, wenn man darunter den ersten Gesang des ganzen, vollstimmigen, in allen seinen Mitgliedern zugleich thätigen Chors verstehen dürfte. Einer solchen Erklärung, deren Anwendung auf das betreffende Lied aber auch nur möglich ist, würde eine sehr grosse Anzahl der vorhandenen, zum Theil ausdrücklich bezeugten Parodoi entschieden widersprechen.

Oder sollte sich etwa aus dem Namen, aus der Etymologie des Wortes *πάροδος* irgend ein Grund herleiten lassen, der uns bestimmen könnte, den vorliegenden Chorgesang für ein Einzugslied zu halten? Unmöglich: denn die Bedeutung einer Bewegung, eines Vorbeiziehens an irgend einem Gegenstande liegt in dem Worte zu klar ausgeprägt; dass aber eine solche Bewegung während des Vortrages

[155]) Pollux 4, 127. [156]) In der Ausgabe des Oed. Kol. in den Anm. zu den betr. Stellen.

[157]) Im Berliner Index lectionum für das Sommersemester 1843.

[158]) Das Wie? der Vertheilung wird schwerlich jemals ganz in's Klare kommen.

nicht stattgehabt haben kann, geht an und für sich schon aus der Betrachtung des Inhalts hervor und wird ausführlicher unten bewiesen werden.

Vielleicht aber könnte aus dem Verhältniss der Parodos zu den übrigen nothwendigen Bestandtheilen des Drama's sich ergeben, dass unser Lied das Einzugslied der Tragödie war. Wenn z. B. nachgewiesen werden könnte, dass der Prolog im Oedipus auf Kolonos sich wirklich bis V. 668 erstreckt, dann würde es ja nach den Worten des zwölften Kapitels der Poëtik, die den Prolog für den vollständigen Theil der Tragödie bis zur Parodos erklären, unzweifelhaft sein, dass wir ein Einzugslied vor uns haben. Wir wollen sehen.

Die Erklärung, die das zwölfte Kapitel der Poëtik vom Prologe giebt, ist zwar richtig — denn sie wird durch alle vorhandenen Dramen bestätigt, und wie wir oben gesehen haben, ist es auch durchaus natürlich und nothwendig, dass nach beendigtem Prolog sogleich die Parodos eintrete: aber da die Bestimmung eine ganz äusserliche, durchaus nicht auf das innere Wesen des Begriffs gegründete ist, so kann sie uns, sobald die Bestimmung der *πάροδος* in einer Tragödie schwankend ist, aus der Verlegenheit nicht befreien; im Gegentheil, durch die willkürliche Relation, in welche jene Begriffe darin zu einander gesetzt sind, werden beide in gleicher Weise unsicher. Aus einer echten Definition des Aristoteles haben wir bereits im Eingange dieser Abhandlung den Zweck des Prologs dahin bestimmt, dass in ihm die Exposition des Drama's enthalten sein muss; dass durch ihn dem Zuschauer alle die Fäden in die Hand gegeben werden müssen, aus denen später der Knoten geschürzt wird; kurz, dass er die *φράσις πραγμάτων* enthalten muss, während alle zur eigentlichen Handlung des Drama's gehörenden Ereignisse in den Epeisodien ihre Darstellung erhalten.

Betrachten wir danach den Oedipus in Kolonos des Sophokles. Müssen oder dürfen wir vielmehr den Prolog dieser Tragödie wirklich bis zum V. 668 ausdehnen? Lässt dies schon die Symmetrie des ganzen Drama's zu, dass die blosse Einleitung ganze 668 Verse, die verschiedenen Epeisodien dagegen nebst den eingeschobenen Chorgesängen den verhältnissmässig geringen Raum von V. 668—1555, d. h. 887 Verse, die Exodos endlich 225 Verse umfasse? — Doch wir wollen zugeben, dass diese äussere Symmetrie ein trügerisches Kriterium sei, obwohl wir bei Sophokles, der dem Inhalte stets auch eine adäquate Form zu geben versteht, mehr Gewicht auf sie legen zu müssen glauben, als z. B. bei Euripides; wir wollen uns nur an den Inhalt und an den Zweck des Drama's selbst halten, und danach bestimmen, ob der Prolog wirklich jene einigermassen kolossale Länge von 668 Versen haben kann.

Hier ist nun die Hauptfrage: Was ist die eigentliche Handlung im Oedipus auf Kolonos, und was ist nur die Vorbereitung (*ὁδοποίησις*) dazu? In jeder Tragödie wird eine Handlung, eine Begebenheit aus dem Leben eines Menschen, und zwar natürlich stets eine bedeutende, folgenreiche und tragische Begebenheit dargestellt. Eine solche Handlung oder Begebenheit, als Ein Ganzes betrachtet, wird aber wieder mehrere einzelne kleinere Begebenheiten umfassen, deren Complex sie bildet. Aber keine einzige wichtige Begebenheit steht, eben als Complex verschiedener kleinerer Begebenheiten, für sich allein da, sondern sie muss, hervorgerufen durch irgend welche innere oder äussere Gründe, zusammenhängen mit der Vergangenheit, und muss andrerseits mit ihren Folgen hinübergreifen in die Zukunft. Der Prolog als Vorbereitung für die eigentliche Handlung wird also nur solche Begebenheiten aus der Vergangenheit enthalten können, die nicht zu der eigentlichen Handlung, zu dem eigentlichen Gegenstande des Drama's selbst gehören, sondern nur einleitende, andeutende, die Vergangenheit mit der zu schildernden Begebenheit verknüpfende Ereignisse. Ob diese nur erzählt oder wirklich dramatisch dargestellt werden oder beides zugleich, macht keinen Unterschied. Sobald uns daher eine Handlung vorgeführt wird, welche mit dem eigentlichen Gegenstande, mit der Haupthandlung in einem inneren Zusammenhange steht, indem sie die Katastrophe beschleunigt oder herbeiführt, so wird diese Handlung, diese

Begebenheit nicht mehr zum Prolog, sondern in die Epeisodien gehören, wie denn endlich die Entwickelung der Folgen der Haupthandlung in der Exodos ihre Stelle findet[159]).

Im Oedipus auf Kolonos ist nun die Haupthandlung, die Hauptbegebenheit der Darstellung der Tod des Oedipus im Haine der Eumeniden und die Entscheidung der Frage, ob er in Attika oder in Böotien sterben und begraben werden soll. Alles, was zu dieser Hauptbegebenheit in einer inneren Beziehung steht, muss zu den Epeisodien gehören. Wenn er aber in dem Hain der Eumeniden bei Kolonos ruhig, wie es ihm bestimmt ist, enden soll, so muss er von den Bewohnern Attika's wohlwollend aufgenommen werden, er muss mit den Eumeniden, seinen früheren Feindinnen, sich versöhnt und von ihnen, deren heil'ger Boden sonst von Menschen nicht betreten werden darf, die Erlaubniss einer Ausnahme — durch ein Opfer — erkauft haben. Ferner müssen, sobald dies geschehen ist und der Beherrscher Attika's ihm das Recht der Gastfreundschaft ausdrücklich zugestanden hat, alle feindliche Bestrebungen, die ihn gegen der Götter Willen nach Böotien zurückbringen wollen, überwältigt sein; ja er muss, damit sein Ende kein schmerzliches sei, sowohl seine Töchter besitzen, als auch hinsichtlich des Kampfes seiner Söhne sich bestimmt entschieden haben, ob er an demselben durch Unterstützung des Einen von Beiden thätigen Antheil nehmen will oder nicht. Alle die Theile des Drama's, in denen die angegebenen Begebenheiten entwickelt werden, müssen den grossen Complex der Epeisodien bilden, während das Vorbereitende, die Darstellung seiner Ankunft in Attika, im Hain der Eumeniden bei Kolonos, und die Erzählung des alten Orakelspruchs, nach welchem er dort enden soll, in den Prolog, die Schilderung der Folgen seines Todes in die Exodos gehören. Nun wird aber die Frage, ob er in Attika aufgenommen werden darf, erwogen und vorläufig (bis zur Ankunft des Theseus) entschieden in den Versen 254—309, von Theseus selbst definitiv entschieden in den Versen 549—667; die Versöhnung der Eumeniden wird vorgenommen 461—509. Die feindlichen Bestrebungen, die ihn aus Attika entfernen sollen, werden entwickelt 310—460, 720—886, 1150—1210, 1249—1347; ihre Vereitelung wird geschildert 887—1043, 1096—1149, 1348—1446; die näheren Umstände seines Todes endlich werden dramatisch dargestellt[160]) 1500—1555. Es müssen also zu der Masse der Epeisodien folgende Verse gehören, wir ordnen sie gleich nach der Reihenfolge: 254—309. 310—460. 461—509. 549—667. 720—886. 887—1043. 1096—1149. 1150—1210. 1249—1347. 1348—1446. 1500—1555; und wenn wir das Verbundene zu grösseren Massen zusammenfassen, so erhalten wir als Epeisodien: 1) 254—509, Epeisodion der Ismene. 2) 549—667, erstes Epeisodion des Theseus. 3) 720—1043, Epeisodion des Kreon. 4) 1096—1210, Epeisodion des Theseus, der Antigone und Ismene. 5) 1249—1446, Epeisodion des Polyneikes. 6) 1500—1555, zweites Epeisodion des Theseus. — Kurz wir erhalten als Complex der Epeisodien das ganze Stück von 254—1555 mit Ausnahme der die Grenze zwischen ihnen bildenden Chorgesänge. Das Vorbereitende aber, die Darstellung der Ankunft des Oedipus im Hain der Eumeniden und die Erzählung von dem Orakelspruch, nach dem Oedipus in diesem Ruhe finden soll, bildet, wie gesagt, den Prolog, der sich also von V. 1—116 erstreckt; so wie denn die Erzählung vom Tode des Oedipus nebst der Darstellung seiner Folgen die Exodos (V. 1579 bis zu Ende) füllt. Reicht nun aber der Prolog nur bis V. 116, so kann schon nach den Worten des zwölften Kapitels der Poëtik, von allen andern Gründen abgesehen, V. 668 ff. die Parodos des Drama's nicht sein, sondern diese muss mitten inne liegen zwi-

---

[159]) Damit ist natürlich nicht gesagt, dass nicht auch Ereignisse, die mit der Haupthandlung nicht in unmittelbarer Verbindung stehen, in den Epeisodien erzählt werden können. Das kommt sogar nicht selten vor; nur dramatisch dargestellt werden können sie in ihnen nicht. Im Prolog aber können nur solche Ereignisse dramatisch dargestellt und erzählt werden, die nicht zur eigentlichen Handlung gehören.

[160]) Die umständlichere Erzählung darüber erhalten wir in der Exodos, die gewöhnlich die Relation über die meist nicht auf der Bühne erfolgte Katastrophe bietet.

schen dem Ende des Prologs (V. 116) und dem Beginn der Epeisodien (V. 254); sie muss also umfassen die Verse 117—253.

Danach darf die eine der oben aufgestellten Behauptungen, dass nämlich der Chorgesang V. 668 ff. im Oedipus auf Kolonos die Parodos nicht sein kann, für erwiesen angesehen werden; wir wenden uns zur zweiten, dass er ein Stasimon sein muss. Zwar geht dies schon daraus hervor, dass er nicht die Parodos und auch kein Kommos ist; aber wir können dafür noch mehrere Gründe anführen, die dies bestimmt darlegen und also mit ihrem Gewicht zugleich auch den Beweis für die erste Behauptung verstärken. Wie wir oben dargethan haben, dass der Inhalt des Liedes einer Parodos durchaus nicht angemessen ist, so müssen wir hier zeigen, dass er sich durchaus für ein Stasimon eignet.

Wir haben oben gesehen, dass die Stasima recht dazu geeignet sind und auch stets dazu angewendet werden, Ruhepunkte in der Handlung, Pausen in der Entwickelung der Katastrophe auszufüllen und somit die Abschnitte, in welche die eigentliche oder die Haupthandlung des Drama's zerfällt, anzudeuten. Ein solcher Ruhepunkt in der Handlung des Oedipus in Kolonos ist nun eben unmittelbar vor dem Vortrage des vorliegenden Chorgesanges eingetreten: Oedipus hat in dem bisherigen Theile des Stückes nach Besiegung mancher Schwierigkeiten und Hindernisse die Aufnahme in das attische Gebiet erst vom Chor, dann vom Fürsten des Landes endgültig erlangt, und er kann nunmehr sein Schicksal ruhig erwarten, da er sich so vielen Anfeindungen von Seiten seines Vaterlandes gegenüber von einem kräftigen, gottesfürchtigen Volke, von einem edlen, durchaus zuverlässigen König beschirmt weiss. In den folgenden Epeisodien werden dann die Versuche seiner Söhne geschildert, ihn auf eine mehr oder weniger gehässige Weise aus Attika mitten in den Kampf zu ziehen, Versuche, denen er jetzt um so sicherer widerstehen kann, als er nicht mehr allein und verlassen dasteht. Zwischen diesen Theilen des Drama's findet ein gar merklicher Absatz statt, und besonders contrastiren die beiden Scenen sehr schön, in deren einer Theseus in seiner edlen, heldenmässigen Weise dem blinden Fremden seine Hülfe so kräftig und beruhigend zusagt, während in der andern der eigennützige Kreon mit allen Gründen sophistischer Beredtsamkeit seinen eigenen, jammerbeladenen Verwandten zu dessen Verderben mit sich fortzuschleppen versucht. Zwischen diesen beiden Scenen ist wohl entschieden ein solches Lied nöthig, wie es oben unter dem Namen Stasimon geschildert wurde.

Wie gleichfalls in dieser Abhandlung ausgeführt ist, müssen die Stasima, eben als Ruhepunkte hinter einzelnen grossen und bedeutsamen Abschnitten, mit den vorhergehenden Epeisodien in enger Verbindung stehen, wie dies auch Aristoteles[161]) von einem guten Stasimon ausdrücklich fordert. Sie müssen stets an den zuletzt verlaufenen Theil des Drama's, an die Gedanken, die darin geäussert worden sind, anknüpfen und des Chors Reflexionen darüber in poëtischer Weise enthalten, wogegen die Parodos zu dem Vorangegangenen meistentheils in gar keiner inneren Beziehung stehen kann, weil mit ihr der Chor erst im Theater erscheint, von den im Prolog dargestellten oder erzählten Ereignissen also direct unmöglich etwas wissen kann. Dieser Bestimmung der Stasima entspricht unser Chorgesang auf das Genaueste. Der Schluss des vorhergehenden Epeisodions hat uns den Theseus dargestellt, wie er mit wahrhaft männlicher Festigkeit dem armen Fremdlinge Sicherheit in seinem Lande verspricht, hat uns den Oedipus dargestellt, wie er, an dieser königlichen Versicherung zweifelnd und von Angst und Furcht über die bevorstehende Ankunft Kreon's bewegt, selbst durch die letzten, zuversichtlichen und ermuthigenden Worte des athenischen Fürsten kaum beruhigt wird. Sobald dieser daher die Bühne verlassen hat, wendet sich der Chor an Oedipus, und um ihm seine Furcht hinsichtlich der Zukunft zu benehmen und ihm Freude und Hoffnung einzuflössen, besingt er die Herrlichkeit des Landes, in dem er von nun an verweilen wird. Du hast nichts zu fürchten, o Fremdling, das ist der Gedanke, den der Chor aus-

[161]) Poët. 18.

sprechen will; denn in dem schönen und mächtigen Lande Attika haben dir die Ewigen gerade den herrlichsten Wohnsitz erkoren, einen Wohnsitz, der schon durch die Anwesenheit und die Besuche so vieler Götter, des Dionysos, der Nymphen, der Musen, der Aphrodite, ja selbst durch das nie schlummernde Auge des Zeus und den hellen Blick der Athene vor jeder Gefahr gesichert wird. Und das ganze Land, dem dieser Ort angehört, wie sehr ist es von den Göttern geliebt und vor andern bevorzugt! Hier hat Poseidon den Zügel, den Bändiger des Rosses erfunden: wer sollte jemals unsere Reiterei besiegen? Hier blüht mehr als irgendwo die Schifffahrt und die Kunst des Seekriegs: welcher Feind sollte unsern Angriffen entfliehen können? — Wer diesen Chorgesang aufmerksam durchgelesen und mit dem Inhalte des vorhergehenden Epeisodion's verglichen hat, wird zugestehen müssen, dass er nach der Intention des Dichters selbst den Eindruck, den wir so eben durch Worte auszudrücken versucht haben, machen soll; und wenn dies der Fall ist, was kann er anders sein, als ein Stasimon?

Ja, dieses Lied trägt alle Kennzeichen eines Stasimon's an sich: dass es der Chor unveränderlich auf seinem Standorte verharrend gesungen hat, soll unten bewiesen werden; sein Inhalt steht in genauer Verbindung mit dem des vorhergehenden Epeisodion's, und es ist nicht der erste Vortrag des Chors, sondern dieser schon eine lange Zeit vorher in der Orchestra, und an der Handlung in seiner Weise betheiligt gewesen. — Die Parodos der Tragödie aber, haben wir oben behauptet, beginnt mit V. 117: und dies ist nunmehr darzuthun.

In dem Prolog hat Oedipus Kolonos erreicht und in dem Heiligthum der Eumeniden Ruhe gefunden. Der Fremde, der ihn aus ihrem unbetretbaren Hain vergebens zu entfernen suchte, hat sich, als Oedipus seinen festen Entschluss dargelegt, nicht von der Stelle zu weichen, begnügt, den Einwohnern von Kolonos den Fall zu melden. Während Oedipus sein Gebet an die Eumeniden richtet, ist die Kunde von der Ankunft eines blinden Greises durch den Flecken gelaufen; seinen Namen kennt noch Niemand. Nach der Beendigung des Gebetes erscheinen, von der merkwürdigen Nachricht hergelockt, Männer aus Kolonos in dem Eingange der Orchestra, augenscheinlich in der Absicht, den Ankömmling zu suchen. Von Antigone gewarnt, verbirgt sich Oedipus mit ihr unter dem Schatten des heiligen Hains; er ist den Männern also unsichtbar. Einzeln oder in Gruppen von Zweien betreten sie die Orchestra unter gegenseitigem Zuruf[162]), wie der Chor in den Wespen des Aristophanes. »Sieh' dich um,« so spricht Einer zu dem Andern, »wer mag es nur gewesen sein, und wo mag er jetzt weilen? Wohin ist er von diesem Orte« — wo er nämlich nach der Andeutung des Fremden zu finden sein musste — »plötzlich entflohen, der Massloseste der Menschen? Passt wohl auf; seht euch um; blickt nach allen Seiten hin. Aus fernen Landen muss er stammen, der Alte, nicht aus dem unseren: sonst würde er den Brauch kennen, der den Hain der ehrwürdigen Göttinnen zu betreten verbietet. Denn bei uns weiss ein Jeder, dass man ohne Blick, ohne Laut, ohne Wort an ihrem Sitze vorüberziehen muss und nur leise Gebete murmeln darf; nun aber soll ein Mann gekommen sein, der sich an dieses Gesetz nicht kehrt. Doch ich mag mich im Haine umschauen, wie ich will, ich kann ihn nicht erspähen.« Oedipus hat die Worte des Chors zwar nicht deutlich gehört; aber aus der letzten Erklärung des scheidenden Fremden und aus dem eigenthümlichen Ton, mit dem der Chor spricht, aus den unzusammenhängenden, oft durch Suchen und Umherblicken unterbrochenen Worten ersieht er, dass es die Greise von Kolonos sind, die ihn suchen. Er tritt also aus seiner Verborgenheit hervor, die er nur aufgesucht hatte, um sich zu überzeugen, ob die Männer nishts Feindseliges gegen ihn im Schilde führen, und giebt sich, noch immer ohne seinen Namen zu nennen, als den zu erkennen, den sie finden wollten. Der Eindruck, den das Aeussere des Blinden auf die Greise macht, ist fürchterlich: er beschäftigt sie so, dass sie im Anfange noch alles Andere vergessen. »Ach! ach!« rufen sie ihm entgegen, »diese

162) *ἐγκελευόμενοι ἀλλήλοις*. Schol. Arist. Wespen 230.

erloschenen Augen, hast du sie schon seit deiner Geburt? O, wie schrecklich müssen deine Tage gewesen sein, deren du schon so viele erlebt zu haben scheinst!« Dann aber sich plötzlich der Gefahr erinnernd, die dem Oedipus droht, wenn er noch ferner in dem unbetretbaren Hain weilt, mahnen sie ihn an den Frevel, den er fortwährend begehe, und fordern ihn auf, seinen Platz zu verlassen und auf ungeweihten Boden herüberzukommen; wozu sich auch Oedipus nach einigem Zögern auf Anrathen seiner Tochter entschliesst. Nachdem er von dem Chor die Zusicherung unverletzlicher Sicherheit erhalten hat, lässt er sich von Antigone aus dem heiligen Bereiche führen und nimmt auf einem Felsen ausserhalb des Haines Platz. Nunmehr erst ist es den gottesfürchtigen Greisen erlaubt, sich mit dem Fremden in ein Gespräch einzulassen. Das Erste, wonach sie forschen, ist sein Geschlecht, sein Name. Aus sehr begreiflichen Gründen zögert Oedipus, dem Verlangen des Chors nachzugeben; er ahnt wohl, dass die Nennung desselben die Veranlassung einer härteren Entschliessung gegen ihn sein wird; aber, von den unablässigen, dringenden Aufforderungen der Greise bestürmt, von seiner eigenen Tochter gemahnt, dem Willen der Bürger des Landes, das fortan sein Wohnsitz sein soll, sich zu fügen, lässt er denn endlich in furchtbarer Aufregung und Angst, die ihm nur noch einzelne abgerissene Worte und Sätze, vermischt mit vielen Ausrufungen des Jammers und des Schmerzes, hervorzubringen erlaubt, das verhängnissvolle Wort mehr errathen, als dass er es ausspricht. Und seine Erwartung hat ihn nicht getäuscht. Die Greise, schon früher durch die Bedenklichkeiten des Fremden in Furcht und Besorgniss gebracht, gerathen, sobald sie erfahren, welchen Fluch ihr Land beherbergt, in die grösste Bestürzung; und in blinder Angst vor den Göttern befehlen sie dem Armen erbarmungslos, das kaum betretene, schützende Land zu verlassen, welchem, wie sie glauben, von seiner Anwesenheit schweres Verderben droht. Nur durch die rührenden Bitten der Antigone werden sie einigermassen besänftigt, und dann durch die eindringlichen Ermahnungen des Oedipus selbst auf die Pflichten aufmerksam gemacht, die ihnen einem unglücklichen Schutzflehenden gegenüber obliegen; zumal sie ihn nur durch das Versprechen der Sicherheit aus dem heiligen Bezirke, der ihn vor jeder Gewaltthat schirmte, herausgelockt haben. Sie entschliessen sich endlich, die Ankunft des Königs abzuwarten und bis dahin dem Fremden den Aufenthalt in ihrem Lande zu gestatten.

Dies ist der Inhalt des Liedes, welches mit dem V. 117 beginnt; und schon aus dieser kurzen Angabe geht hervor, dass es die Parodos des Drama's sein muss. Zuerst wird gleich durch das Auftreten der Greise klar, wer sie sind. Denn der ξένος des Prologs hat in seinen letzten Worten (78 ff.) ausdrücklich versichert, dass er die ganze Sachlage den Einwohnern von Kolonos mittheilen, ihrer Entscheidung vorlegen wolle. Natürlich müssen also die, welche nach einiger Zeit auftreten, um den Fremdling, der den Brauch ihres Landes verletzt, zu suchen, eben diese Einwohner von Kolonos sein, welche Jener herbeizuholen versprach[163]). Oder sollte Sophokles den Zuschauern, welche den Chor sehen können, weniger Divinationsgabe zugetraut haben, als dem blinden Oedipus, der ihn nicht sieht, der aber doch gleich aus seinen ersten Worten, die wohl der Zuschauer, der Entfernung wegen aber er nicht einmal genau versteht, erkennt, dass sie die Greise von Kolonos sind (138. 145)? Den Zweck aber, der sie hieher geführt (δι' ἣν αἰτίαν πάρεισιν) geben sie, obwohl er schon aus ihrem blossen Erscheinen hinlänglich ersichtlich ist, gleich im Anfange des Gesanges auf die zwangloseste Weise an. Sie wollen den Fremden aufsuchen und den von ihm begangenen Frevel durch seine Entfernung aus dem Heiligthum sühnen. Somit ist dieser Gesang einer von denen, wodurch der Chor seinen Einzug motivirt, wie es von einer Parodos die Hypothesis zu den Persern verlangt.

Ferner aber wird dieser Gesang auch vom Chor bei seinem Einzuge vorgetragen: denn der Chor

---

[163]) Dieses wird noch unzweifelhafter durch einzelne Ausdrücke in dem Liede. So ἔγχωρος V. 125 verglichen mit der ersten Person in dem τρέμομεν (129), παραμειβόμεθα (130) u. s. w.

ist vorher noch nicht aufgetreten und erscheint erst mit ihm in den Räumen des Theaters. Ja, nichts ist klarer, als dass er auch noch während des Einherschreitens gesungen wurde: denn aus den Worten der Greise selbst sieht man, dass sie wenigstens den ersten Theil des Liedes nicht erst etwa nach ihrer Ankunft auf dem Brettergerüst der Orchestra, sondern noch während ihrer Bewegung dahin vortrugen. Während der ganzen ersten Strophe suchen sie den Oedipus, der sich im Gehölz verborgen hält und ihnen daher unsichtbar ist; es scheint sogar, dass sie hin und her gehen, stehen bleiben, sich nach allen Seiten umwenden[164]), um ihn zu finden. Somit entspricht das Lied auch der Definition des Scholiasten zu Euripides' Phönissen 202, wonach die Parodos ein Gesang des einherschreitenden Chors ist, vorgetragen zugleich mit dem Einzuge desselben. Es ist auch, wie Tzetzes es verlangt, der erste Vortrag des Chors, ja es verträgt sich selbst mit der schiefen und ungenügenden Erklärung des zwölften Kapitels der Poëtik, die Parodos sei der erste Vortrag des vollständigen (*ὅλου*) Chors, wenn wir die Worte *ὅλου χοροῦ* in dem Sinne fassen, in dem sie nur gefasst werden können, d. h. wenn wir die Parodos für den ersten Gesang ansehen, an dem sich alle Mitglieder des Chors, wenn auch nicht gleichzeitig, so doch successiv betheiligen. Denn wie wir schon oben erwähnten, haben Hermann und Böckh das Lied unter funfzehn Choreuten vertheilt, zwar in verschiedener Weise, aber doch in der Zahl übereinstimmend[165]).

Auch der Etymologie des Wortes *πάροδος* gemäss ist das Lied das Einzugslied des Drama's, da der Chor, während er es singt, zwar nicht in Reih' und Glied, aber doch in einer gewissen Ordnung bei den Zuschauersitzen vorüberzieht, wenn auch seine Augen, wie natürlich, nach der Bühne gerichtet sind.

Oder fehlt es uns etwa an Beispielen derartiger Einzugslieder? Ist dieses etwa in seiner Art das einzige, so dass man deshalb Anstand nehmen müsste, es zu dieser Klasse der Chorgesänge zu rechnen? Keineswegs. Auf den ersten Blick sieht Jeder, dass wir eine kommatische Parodos vor uns haben: denn obwohl Oedipus während der ersten Strophe noch hinter dem Gehölze versteckt ist, beschäftigt sich der Chor fortwährend mit ihm, da er ihn sucht; und gleich nach der ersten Strophe beginnt er, sobald Oedipus sich zeigt, mit ihm eine Unterredung, die durch das zweite Strophenpaar und sodann noch weiter fortgesetzt wird. Dergleichen kommatische Parodoi aber finden sich ja in grosser Menge. Die noch weit unregelmässiger und auffallender gestalteten des Rhesos, des Friedens, der Vögel, der Troërinnen, der Herakliden wollen wir hier nicht einmal erwähnen, weil sie noch nicht ausdrücklich und allgemein als Parodoi anerkannt sind: aber anführen müssen wir die gleichfalls weit anomalere Parodos des Orestes, deren Stelle oben, wie wir glauben, überzeugend nachgewiesen ist; die durch unwiderlegbare Zeugnisse festgestellte Parodos des äschylischen Prometheus, der unseren ganz analog; die gleichfalls (durch den Scholiasten zu Sophokles' Elektra und Plutarch) bezeugten Parodoi der sophokleïschen und euripideïschen Elektra; endlich die durchaus gleichartigen Einzugslieder des Philoktetes, der Medeia, der Helena, der taurischen Iphigeneia. Alle diese Parodoi lassen über die Natur und Berechtigung der im Oedipus auf Kolonos angewendeten nicht den leisesten Zweifel.

Es wäre nunmehr nur noch der letzte Punkt zu beweisen, dass nämlich das mit V. 117 beginnende Lied die einzige Parodos des Oedipus in Kolonos ist, dass es in dem Stücke keine zweite geben kann. Wir meinen dies nicht in dem Sinne, wie O. Müller in der früher angeführten Stelle seiner Literaturgeschichte[166]): denn dass in unserem Stücke nicht zwei eigentliche Einzugslieder sich finden können, da es nur einen Chor hat, der sich nach seinem Auftreten vor dem Ende des Stücks aus der Orchestra nicht mehr entfernt, haben wir oben schon dargethan. Aber einer andern Meinung wünschen

---

[164]) V. 121 f.: *προςπεύθου, λεῦσσέ νιν, προςδέρκου πανταχῆ.*
[165]) Sechszehn Sätze; zwei werden von Einem gesprochen. Vgl. Anm. 156 u. 157.
[166]) Vgl. Anmerk. 139.

wir zu begegnen, die sich bei einigen Strenggläubigen in Folge eines allzuzähen Festhaltens an Plutarch's Auctorität bilden könnte — nämlich der, dass der Chor in unserer Tragödie vielleicht, ähnlich wie in den Eumeniden und Ekklesiazusen, zuerst auf der Bühne befindlich und erst vor oder mit V. 668 in die Orchestra hinabsteigend gedacht werden müsse. Zwar würde auch dann nur eine eigentliche Parodos in der Tragödie vorhanden sein, das Lied V. 668 ff., von dem wir bereits dargethan haben, dass es entschieden ein Stasimon gewesen ist; eine Vergleichung ferner des Oedipus in Kolonos mit den Eumeniden und Ekklesiazusen wird schon deswegen unstatthaft, weil in diesen letzteren Dramen der Chor nach seinem Abzuge von der Bühne (oder, wie in den Ekklesiazusen vielleicht, von der Orchestra) aus den Räumen des Theatrons sich entfernt[167]) und dann ganz von Neuem in der Orchestra erscheint[168]), während er im Oedipus auf Kolonos nach seinem ersten Auftreten nicht mehr verschwindet: um jedoch vollständig zu sein und jedem irgend zulässigen Einwurf zu begegnen, wollen wir auch über diesen Punkt noch etwas ausführlicher verhandeln und beweisen, dass der Chor nicht zuerst auf der Bühne auftritt und später in die Orchestra hinabzieht, sondern gleich in dieser erscheint und sie auch vor V. 668 ff. nicht verlässt.

Die Meinung nämlich, als ob der Chor zuerst auf der Bühne auftrete, könnte einige Wahrscheinlichkeit dadurch erhalten, dass er offenbar den Oedipus suchend erscheint. Oedipus aber hat sich hinter der Bühnenwand, welche auf der linken Hälfte den Hain der Eumeniden zeigt[169]), verborgen; und so, sollte man meinen, müsste der Chor ihn auch auf der Bühne suchen. So sehr sich eine solche Annahme zu empfehlen scheint, als so unrichtig stellt sie sich bei genauerer Untersuchung dar.

Wenn wir auch darauf, dass man sich den rechten Eingang der Orchestra als Weg nach Kolonos zu denken hat[170]), dass also der Chor auch in diesem Eingang auftreten musste, kein Gewicht legen wollen, so ersehen wir doch aus dem V. 138[171]), wie Oedipus in seinem Versteck hinter der Bühnenwand vom Chor so weit entfernt gewesen sein muss, dass er nur aus dem Klange der von den Greisen gesprochenen Worte schliessen konnte, wer sie waren, während er das, was sie sagten, nicht genau zu verstehen vermochte. Noch deutlicher aber sagt der Chor (163. 4) dem Blinden, den er nicht kennt, um ihn darauf aufmerksam zu machen, dass er noch innerhalb des geweihten Raums sich befindet: »Komm' herüber! Entweiche! Weit trennt die Länge des Weges uns!«, d. h. du bist noch zu weit von dem profanen Gebiete, wo wir stehen, entfernt, als dass wir ohne Verletzung der den Göttern schuldigen Achtung mit dir reden könnten; also nähere dich uns! Beide Stellen zusammengenommen beweisen unwiderleglich, dass die Entfernung des Chors vom Oedipus eine ziemlich bedeutende sein muss. Nun ist aber allgemein bekannt, dass das griechische Proskenion, die Bühne, eine verhältnissmässig nur sehr geringe Tiefe hat. War also Oedipus auf der Bühne, wie es nicht anders sein kann, und war er selbst nach seinem Hervortreten aus dem Hain (138) noch ziemlich weit vom Chor entfernt, so konnte sich dieser nicht auf der Bühne, er musste sich in der Orchestra befinden. Man müsste denn annehmen, dass Oedipus ganz am Ende der einen, der Chor ganz am Ende der andern Seite der Bühne, dass sie also durch die Länge oder, richtiger gesagt, durch die bekanntlich ziemlich bedeutende Breite des Proskenion's geschieden gewesen wären. Das ist aber unmöglich. Denn die Bühnenwand stellt im Oedipus auf Kolonos auf der linken Seite einen grossen Hain, den Hain der Eumeniden in der Nähe von Kolonos, umkränzt von einem wallförmigen Ringe nicht eben hoher, unbehauener Felsblöcke, auf der rechten

---

[167]) *μετάστασις τοῦ χοροῦ ὡς πάλιν εἰσιόντων.* Poll. 4,108.

[168]) *ἐπιπάροδος.* Poll. an derselben Stelle. Vgl. oben S. 13 u. Anm. 63.

[169]) Vgl. Kolster: De adornata Oedip. Col. scena. S. 5 u. 6. [170]) Vgl. Kolster S. 7.

[171]) Die nähere Begründung meiner von G. Hermann abweichenden Erklärung der Worte *φωνῇ γὰρ ὁρῶ τὸ φατιζόμενον* muss hier unterbleiben.

eine perspektivisch verkürzte Ansicht Athens dar[172]). In der Mitte der Bühnenwand befindet sich das sogenannte Königsthor[173]), hier den Weg darstellend, auf dem Oedipus von Theben gekommen ist, gleichsam eine Oeffnung des sonst meist von Felsen oder Bäumen bedeckten Hintergrundes. Bei der Ankunft der Greise zieht sich Oedipus in den Hain zurück, der (dem Zuschauer) links von der porta regia liegt, und aus ihm tritt er wieder hervor; doch entfernt er sich nicht etwa ganz und gar aus den Räumen des Proskenion's, sondern tritt nur durch die der porta regia links liegende Oeffnung, die hier einen Eingang zu dem heiligen Hain vorstellt, hinter die Baumgruppen, die ihn dem Auge der Suchenden entziehen. Bei den Worten »Ich bin's, den ihr sucht« (V. 138), erscheint er wieder an diesem selben Eingange, um sich den Greisen zu zeigen. Wäre nun anzunehmen, dass der Chor bei seinem ersten Auftreten in der Bühne, nicht in der Orchestra sichtbar würde, so könnte er nur durch das Königsthor oder durch den (dem Zuschauer) linken Eingang der Bühnenwand kommen: denn die Bühnenwand des athenischen Theaters hat nur drei Oeffnungen; am rechten Eingange aber liegt Athen; träte er also durch diesen ein, so würde man ihn für einen Chor athenischer Greise halten. Auch ist es klar, dass der Chor auf einem andern Wege kommen muss, als später Theseus. Käme er aber durch die linke Bühnenthür oder durch die porta regia, so würde er, da er während der Verse 117 ff. sich dem heiligen Hain immer mehr nähert, bei V. 137 und 162 von Oedipus schwerlich noch so weit entfernt sein können, wie man nach dem Inhalt der angeführten Verse annehmen muss. Ferner erscheinen die Choreuten nicht in Reih' und Glied, sondern gruppenweise in zerstreuten Linien; da sie bis V. 137 vergeblich gesucht haben und V. 138 der Gesuchte plötzlich hervortritt, so können sie in diesem Augenblick noch nicht auf Einem Flecke stehen; sie müssen vielmehr noch über einen ziemlichen Raum zerstreut sein und eine verhältnissmässig ausgedehnte Fläche einnehmen. Diejenigen von ihnen also, die von dem Eingange des Proskenion's, durch den sie aufgetreten, am weitesten entfernt wären, müssten dem Oedipus ganz nahe stehen; und dann enthielte eben sowohl V. 138 f. als noch mehr V. 163 f. eine Ungereimtheit. Daraus folgt, dass der Chor überhaupt nicht auf der Bühne sein kann: vielmehr ist er in der Orchestra aufgetreten, und in dieser hat er sich der Bühne gegenüber suchend zerstreut, so dass, als Oedipus plötzlich vor ihren erstaunten Blicken erscheint, alle Choreuten ziemlich gleich weit von ihm entfernt sein mögen. — Betritt nun aber der Chor gleich mit V. 117 die Orchestra, so muss auch das Lied V. 117 ff. nach unseren früheren Erläuterungen die einzige Parodos der Tragödie sein; eine *ἐπιπάροδος* so wie eine *μετάστασις χοροῦ*, in welchem Sinne auch immer, giebt es in ihr nicht.

Und fürwahr, es ist bis zum V. 668 auch nicht die geringste Veränderung in dem Standpunkte des Chors nachzuweisen. Allerdings mögen die in der Orchestra befindlichen Greise noch eine geraume Zeit in ziemlicher Aufregung geblieben sein, welche sie verhinderte, die geordnete Stellung des tragischen Chors anzunehmen; aber jedenfalls haben sie weder die Orchestra wieder verlassen, um zum zweiten Mal einzuziehen, noch kann auch diese Aufregung, diese Zeit des Mangels der gewöhnlichen Ordnung so lange gedauert haben, wie O. Müller[174]) anzunehmen scheint, nämlich bis V. 668, so dass erst mit diesem Liede eine regelmässige Choraufstellung Platz greifen könnte. Denn das scheint uns wenigstens eine ausgemachte Sache zu sein, dass ein Dialog zwischen Schauspieler und Chor in den gewöhnlichen iambischen Trimetern nicht anders stattgefunden haben kann, als bei regelmässiger Aufstellung des letzteren. Nun hat aber schon von V. 254 an ein ausführliches, durchaus ruhiges, mit keiner Aufregung des Gefühls verbundenes Zwiegespräch zwischen Oedipus und dem Chor (oder dem Chorführer) begonnen. Soll man glauben, dass während desselben die Choreuten noch nicht in regelmässiger Stellung auf dem Brettergerüst der Orchestra geschaart standen? Ja von V. 310 an, wo die Ankunft der Ismene

[172]) Vgl. Kolster a. a. O. S. 5. 6.

[173]) Die porta regia des Vitruvius. S. Vitr. 5, 6, 3 u. 5, 6, 8. ed. Tauchn. Vgl. auch Poll. 4,124.

[174]) Eumeniden S. 87, Anm. 3; S. 196, Anm. 6.

erst verkündet wird, dann eintritt, finden wir eine längere Scene, die fast ganz durch eine Unterredung zwischen Oedipus und Ismene ausgefüllt ist, die für den Chor durchaus nichts Erschütterndes hat, bei der er sich sogar bis V. 460 nicht mit einem einzigen Worte betheiligt, so dass er also 150 Verse hindurch den stummen Zuschauer der Handlung abgiebt. Soll er auch während dieser ganzen Zeit jene unregelmässige Stellung, die nur das Zeichen einer ungewöhnlichen Gemüthsbewegung oder einer ungewöhnlichen direkten Theilnahme an der Handlung sein kann, beibehalten haben? während eines so ruhigen, für ihn durchaus indifferenten Gesprächs? Und wenn wir endlich die herrliche Stichomythie beachten, in welcher der Chor dem Oedipus die Art und Weise des den Eumeniden darzubringenden Sühnungsopfers beschreibt, und in welcher die leidenschaftslose Ruhe des Chors mit der ungeduldigen, neugierigen Erregtheit des Oedipus so ausgezeichnet contrastirt — können wir uns da den Chor anders denken, als in seiner regelmässigen, gewöhnlichen Vierecks-Aufstellung auf dem Gerüste der Orchestra? Von V. 510 an beginnt allerdings wieder ein ergreifenderes Zwiegespräch, ein Kommos, in dem der Chor die Wahrheit oder Unwahrheit der über den Fremden verbreiteten Gerüchte genau zu erkunden wünscht. Aber obwohl Oedipus nur unter grossem Schmerz und Jammer die Bitte zu erfüllen vermag, obwohl auch die Männer von Kolonos durch die Wiedererinnerung an die unerhörten Greuel aus ihrer gewöhnlichen Ruhe gebracht werden, so ist doch dieser Kommos, was die Aufregung der Greise betrifft, gar nicht zu vergleichen mit den Versen 203 ff., 220 ff., 229 ff.: denn der Chor weiss ja bereits, wen er beherbergt, er hat sich ja vorläufig entschlossen, den Gast im Lande zu lassen, bis Theseus die Endentscheidung gefällt hat; er kennt längst das Allgemeine von Oedipus' Schicksalen; eine nochmalige detaillirtere Besprechung hat für diesen wohl viel Beunruhigendes und Peinliches; der Chor aber, so sehr sich in ihm auch das Mitleid und das Staunen regen mag, kann mit seinem Gefühl unmittelbar nicht mehr betheiligt sein. Somit scheint es uns undenkbar, dass er während des angegebenen Kommos seinen Standort verlassen, die geordnete Aufstellung, die er schon früher eingenommen, wieder aufgeben sollte. Und selbst wenn dies der Fall wäre, so würde er bei der Ankunft des Theseus unfehlbar zu seiner gewöhnlichen Ordnung zurückkehren müssen (V. 549): denn in dem ganzen folgenden Epeisodion, das sehr gehalten und leidenschaftslos verläuft, das sogar ganz geeignet ist, etwa entstandene Furcht und Besorgniss zu beschwichtigen, betheiligt sich der Chor an der Unterredung nur mit zwei Versen (629. 30). Nach dem Epeisodion aber stimmen die Greise sogleich jenen Gesang (668 ff. an), in welchem weder Veranlassung noch Andeutung irgend einer Veränderung ihrer Stellung enthalten ist. Wenn man übrigens erst einmal die Behauptung aufstellt, dass wegen des Kommos 510—548 der Chor vorher zu keiner geordneten Aufstellung, zu keiner ruhigen Theilnahme an der Handlung gekommen sein kann, so müsste man der Consequenz wegen noch einen Schritt weiter gehen und die Aufregung des Chors das ganze Stück hindurch dauern lassen, so dass er dann in dieser Tragödie seine regelmässige Stellung gar nicht annähme: denn auch nach dem Liede 668 ff. giebt es noch Kommoi, die an Aufgeregtheit den verhältnissmässig sehr ruhigen (V. 510 ff.) weit übertreffen. Man vergleiche nur den Kommos, in dem der Chor mit Kreon, als dieser Oedipus entführen will, fast handgemein wird (825 ff., 834 ff. 856. 7); man vergleiche ferner das Lied, in dem bei dem plötzlich entstehenden Gewitter (1448 ff.) der Chor in die heftigste Angst geräth und in abergläubischer Betäubung schon bereut, irgend ein Verhältniss mit Oedipus angeknüpft zu haben. Wenn O. Müller durch solche Zustände der Leidenschaft und Erregung die lange Verzögerung der eigentlichen Parodos (bis 668) motiviren zu können glaubt, so würde dies nur einen Sinn haben, wenn dergleichen nur v o r der Parodos eintreten könnten. Dass dies aber nicht der Fall ist, kann man fast aus jeder beliebigen Tragödie ersehen; in jedem Epeisodion und selbst in der Exodos sind solche Zustände denkbar. Daraus also wird man kein Kriterium für das frühere oder spätere Eintreten der Parodos entnehmen können, man müsste denn zugleich nachweisen, dass eben jene Aufregung nicht auf die Kommoi beschränkt, sondern auch auf die aus den gewöhnlichen Versarten bestehen-

den Tragödientheile, die mit den Kommen zu Einem Epeisodion verbunden sind, ausgedehnt gewesen sei — ein Nachweis, der im Oedipus auf Kolonos um so schwieriger zu führen sein dürfte, als hier manche von den Kommen sich durchaus der Natur der Stasima nähern[175]).

Somit wäre das Lied 117 ff. die Parodos, die einzige Parodos im Oedipus auf Kolonos. Nur noch eine wichtige Frage drängt sich uns auf: ob wir die ganze melische Partie von 117 bis zum Beginn des Dialogs in den iambischen Trimetern (117—253) als Parodos betrachten, oder ob wir als solche nur einen Theil aus diesem grossen Kommos absondern sollen. Die ganze Masse desselben besteht 1) aus einem Strophenpaare (117—137 = 149—169), das der Chor ganz allein singt; hinter Strophe und Antistrophe folgt je ein anapästisches System, das erste Mal vertheilt unter Oedipus und Chor, das zweite Mal unter Oedipus und Antigone. Dann folgt 2) ein anderes Strophenpaar (176—187 = 192—206), symmetrisch vertheilt unter Chor, Oedipus und Antigone; zwischen Strophe und Antistrophe sind einige Anapästen des Oedipus eingeschoben; und nach diesem zweiten Strophenpaare tritt endlich 3) ein vielfach zerrissener Gesang ein, der meist dem Oedipus und dem Chor gehört (Antigone hat nur V. 217), der aber zu aufgeregt ist, um sich den Gesetzen der antistrophischen Entsprechung zu fügen (207—235). — Das Ganze schliesst ein *ἀπὸ σκηνῆς* der Antigone (236—253), in dem sie den Chor zum Mitleid gegen ihren Vater zu bewegen sucht.

Vor allen Dingen ist der letzte Theil, der Bühnengesang der Antigone, von dem Ganzen abzusondern: denn eben als solcher kann er nicht mit zur Parodos gehören. Es bleibt nur noch die Frage, ob wir diese hinter V. 169, hinter V. 206 oder hinter V. 235 abschliessen sollen. Das Erste, sie mit V. 169 enden zu lassen, erscheint unthunlich, weil an der Stelle kein rechter Schluss eintritt. Denn der Chor hat mit seiner Aufforderung an Oedipus, das heilige Gebiet zu verlassen, noch nichts erreicht; der Blinde zweifelt noch immer, ob er folgen soll, und erst während des zweiten Strophenpaares entschliesst er sich, an der Hand seiner Tochter nach dem Orte hinzugehen, den der Chor ihm anweist. Nachdem dies geschehen, tritt (also mit V. 206) wohl ein Ruhepunkt ein: die Besorgniss der Greise wegen der Verletzung des heiligen Bezirks ist gehoben und ihnen damit ein Stein vom Herzen genommen; mit beruhigterem Gemüth fragen sie nach dem Namen des Fremden. Danach könnte man mit V. 206 die Parodos abschliessen wollen: es würde dann mit ihr ein nicht antistrophischer Kommos und ein *ἀπὸ σκηνῆς* verbunden sein, was eben nicht so beispiellos ist. Doch auch dieses scheint uns nicht räthlich. Wenn nämlich die Furcht der Alten auch ziemlich beschwichtigt ist, so wird dies äusserlich in ihrer Stellung noch nicht sehr sichtbar geworden sein: denn gleich auf V. 206 folgt ja jene tief aufregende, den Chor wie den Oedipus ganz ausser Fassung bringende Scene, in der der Arme von allen Seiten gedrängt und bestürmt, seinen Namen nennt, worauf die Greise ihm eilige Entfernung aus dem attischen Gebiet anbefehlen. Die Verse, in denen dies geschieht, aus einer einzigen langen daktylischen, logaödisch endenden Reihe bestehend, kann man sich kaum von dem in Reih' und Glied stehenden, in seiner gewöhnlichen Ordnung aufgestellten Chor vorgetragen denken: aber unmittelbar darauf, vielleicht schon während der Recitation selbst, wird der Chor, der bis dahin dem Oedipus nahe und möglichst dicht an der Bühne sich aufgestellt hatte, wie aus Abscheu vor dem Gottverhassten zurückgewichen sein, und nunmehr in einer noch immer Entsetzen und Schauder ausdrückenden Haltung in jene regelmässige Stellung auf dem Gerüst der Orchestra sich zurückgezogen haben, in welcher er, noch immer düster und mit allen Geberden des Abscheus, das Mitleid erregende Lied der Antigone anhört. Durch die Worte des Mädchens gerührt, wird er von dem Harten und Abschreckenden in seiner Stellung immer mehr nachgelassen haben, bis er beim Beginn der Trimeter während der Rede des Oedipus ganz und gar auch die gewöhnliche Haltung wieder gewinnt. Setzen wir also die der Parodos eigenthümliche Bewegung des Chors nach seinem Standorte gleich nach V. 235, so umfasst die Parodos die Verse 117—235.

---

[175]) V. 510 ff. und V. 1447 ff.

Woher aber mag Plutarch seine Angabe genommen haben, das Lied V. 668 ff. sei das Einzugslied des Oedipus in Kolonos? — Es ist wohl allgemein bekannt, dass Plutarch selbst in seinen historischen Schriften, in denen es ihm doch ganz besonders auf Sorgfalt und Genauigkeit ankommen musste, seine Quellen nicht immer mit der erforderlichen Treue und Gewissenhaftigkeit benutzt, dass er häufig aus dem Gedächtniss, und zwar falsch, citirt, dass er oft verschiedene Thatsachen mit einander verwechselt und dergl.[176]). Solche Unrichtigkeiten finden sich natürlich noch zahlreicher in seinen nicht historischen Werken, wo er oft Thatsachen nur zur Begründung seiner Ansichten anführt, und in diesen ist also von vorn herein keine ängstliche Genauigkeit in Einzelheiten zu erwarten. Demnach könnte man recht wohl vermuthen, dass er bei seiner Erwähnung des sophokleïschen Chorgesanges V. 668 ff. in der oben angeführten Stelle den Oedipus in Kolonos nicht einmal nachgesehen, sondern ohne Weiteres aus dem Gedächtniss citirt habe, zumal bei seinem Zwecke durchaus nichts darauf ankommt, ob der Gesang eine Parodos oder ein Stasimon ist.

Aber wir brauchen vielleicht den Plutarch nicht einmal dieser Nachlässigkeit zu beschuldigen, sondern wir können den allzu Aengstlichen einen anderen Erklärungsversuch darbieten. Es ist wohl sehr zweifelhaft, ob Plutarch eine sophokleïsche Tragödie jemals ganz in der alten klassischen Weise auf der Bühne gesehen hat; es ist ferner sehr zweifelhaft, ob er, da zu seiner Zeit das alte, echte Drama der Hellenen längst zu Grabe getragen war, noch eine lebendige Anschauung, einen richtigen Begriff von den Theilen desselben und ihren Benennungen gehabt, ob er die richtige Bedeutung mit dem Namen *πάροδος*, dem dunkelsten von allen, verbunden hat. So viel ist wohl sicher, dass seine Zeit mehr den Euripides, als den Sophokles las; und gerade beim Euripides sind diejenigen Einzugslieder bei weitem die häufigsten, in denen der Chor seine Worte an einen der Schauspieler richtet. So beschaffen ist wenigstens auch die Parodos, welche von Plutarch noch ausser dem vermeintlichen Einzugsliede des Oedipus in Kolonos, und zwar richtig, erwähnt wird, die der euripideïschen Elektra: *Ἀγαμέμνονος ὦ κόρα*. Nun wird aber auch im Oedipus auf Kolonos im V. 668, gleich im Anfange des besprochenen Liedes der Schauspieler vom Chor angeredet. Sollte dies den Plutarch getäuscht haben? sollte er auf Grund einer äusserlichen und durchaus zufälligen Aehnlichkeit, welche dieser sophokleïsche Chorgesang mit vielen Einzugsliedern des Euripides hat, jenen mit diesen in Eine Klasse gesetzt haben? Zumal er schwerlich ein besonderes Studium aus den verschiedenen Arten der Parodoi gemacht hat.

Doch dies mag sich verhalten, wie es will: jedenfalls hat man dem Plutarch dadurch, dass man eine oberflächliche und ungenaue Angabe von ihm blindlings für wahr annahm, zu viel Gewicht beigelegt. In solchen Sachen können wir ihm nicht einmal die Auctorität zugestehen, die wir den meisten Scholiasten zuertheilen müssen: denn diese schöpften ihre Angaben meist aus später verloren gegangenen, sehr glaubhaften Quellen; sie beschäftigten sich ausserdem auch gerade speciell mit jedem Drama, das sie erklärten; es musste ihnen daher an der Wahrheit und Genauigkeit ihrer Angaben meistentheils weit mehr gelegen sein, als dem Plutarch, der ja scenische Fragen nur beiläufig berührt. — *Ἀγαθῇ τύχῃ.*

---

[176]) Beispiele, die diese Behauptung beweisen, giebt es unendlich viele; da es aber nicht unser Zweck sein kann, eine ausführliche Charakteristik der historischen Zuverlässigkeit des Schriftstellers zu geben, so mögen einige wenige genügen. Vergleichen wir Herodot. 8, 11 mit Plut. Themist. 15 am Ende und der Anmerkung von Sintenis, so bemerken wir, dass Plutarch die Schlacht von Salamis mit der bei Artemision verwechselt hat, indem er den Lykomedes, Aeschreas' Sohn, als den nennt, der in der salaminischen Schlacht zuerst ein feindliches Schiff nahm, während dies doch bei Artemision geschah. Bei Plutarch lesen wir Themistokl. 12, Sikinnis oder Sikinnos, der Diener des Themistokles, den dieser zu seinen Aufträgen an Xerxes benutzte und später zum Bürger von Thespiä machen liess (Herodot 8, 75 vgl. 110), sei ein Meder gewesen; das ist aber ein Irrthum, der sich nur aus falscher Lesung des Herodotos (8, 75. vgl. Bähr's Anm.) erklären lässt. Ebenso falsch nennt er den Hegesistratos, den griechischen Wahrsager des Mardonios, einen Arkader, während er doch aus Elis gebürtig war. Vgl. Herod. 9, 37 u. die Anm. von Bähr. Doch die Oberflächlichkeit Plutarch's in solchen Dingen ist bekannt genug; hat sie doch Lessing schon gebührend gegeisselt. Vgl. Lessing's Leben des Sophokles in der Göschen'schen Ausgabe von Lessing Bd. 5, S. 204. 217. 253 u. s. w.

Berichtigungen. S. 3 Z. 28 lies: Da nämlich statt: Da nun. — S. 6 Z. 34 Anf. l. *γῆς* st. *τῆς*. — S. 11 Z. 29 l. ausführt st. auff. — S. 16 Z. 4 l. *σποράδην* st. *στοράδην*. — S. 16 Z. 29 l. in neun Syst. st. neun Syst. — S. 18 Z. 11 l. hätten st. hatten. — S. 21 Z. 33 l. Ersterben st. Erstreben. — S. 32 Z. 20 l. Fuss st. Fluss. — Anm. 9 l. *τὰ εἷς* st. *τὸ εἷς*. — Anm. 44 l. *χἀτέραν* st. *χατέραν*. — Anm. 46 l. *τἄρ'* st. *τάρ'*.

In Commission bei E. S. Mittler & Sohn in Berlin.





